Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نخبة من الأساتذة

الأدب والأنواع الأدبية

ترجمه عن الفرنسية
طاهر حجار

Bibliotheca Alexandrina
0107152

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

للدراسات والترجمة والنشر
دمشق ــ اوتوستراد المزة
هاتف ٨١٦١٢٦ ــ ٨٨٦٩٥١
تلكس ٤١٢٠٥٠
ص . ب : ١٦٠٣٥
العنوان البرقي
طلاسدار
TLASDAR

ريع الدار مخصص
لصالح مدارس أبناء الشهداء في القطر العربي السوري

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأدب
والأنواع الأدبيّة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

جميع الحقوق محفوظة
لدار طلاس للدراسات والترجمة والنشر

الطبعة الاولى
١٩٨٥

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مجموعة من الاساتذة

الأدب والأنواع الأدبية

المكتبة المركزية
209
1.2
Co ٢٨٨
رقم التسجيل

ترجمه عن الفرنسية
طاهر الحجار

قدم له
الدكتور محمود الربداوي
استاذ الأدب والنقد
في جامعة دمشق

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الآراء الواردة في كتب الدار تعبر عن فكر مؤلفيها
ولاتعبر بالضرورة عن رأي الدار

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عنوان الكتاب باللغة الإفرنسية

littérature et genres littéraires

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المقدّمة

كان بعض العلماء يقولون: إن ترجمة كتاب ترجمة أمينة واعية أصعب من تأليفه، ويعللون ذلك بأن المؤلف يملك حرية التفكير في التعامل مع الأفكار التي يؤلف منها كتابه، كما يملك حرية أكثر في الألفاظ التي يسبك فيها أفكاره، وليس مثل ذلك ميسوراً للمترجم، فهو مقيد بالفكرة، مقيد باللفظة، ومطالب فوق ذلك بالنقل الأمين، والإبانة الواضحة، والعبارة الصحيحة، واللفظة المنتقاة.

ومن هنا جاءت صعوبة الترجمة، ومن هنا جاءت صعوبة ترجمة كتب العلوم الإنسانية أكثر من صعوبة ترجمة كتب العلوم

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأساسية والتطبيقية. ومن هنا تهيب المترجمون ولوج عالم الكتب ذات الطابع الإنساني، إلا من تسلح بجرأة الواثق من لغتيه المتمكن من حسن بيانه.

وقد عرفت في (الطاهر حجار) هذه الجرأة، وذلك التمكن، وتوسمت فيه دأب الباحثين، وصبر عشاق المعرفة، وهذه الصفة الأخيرة ما ملكها إنسان إلا ذلّل العقبات التي تعترض أيّ عمل كبير.

شيء آخر يسلّم به العلماء حتى صار مقولة بدهية وهي أن الترجمة نافذة تطل على عالم رحب فسيح من المعرفة والمعرفة المتخصصة؛ يأتي دور المترجم، دور الرائد الذي يرتاد روضة أنفا يذلل ارتيادها للسالكين، ولهذا غدت الترجمات قنوات يعبر بوساطتها فكر أمّة إلى أمة أخرى.

وعالم «الأدب والأنواع الأدبية» عالم عريق أصيل وحديث طريف في ان معاً، ويتفاوت الحديث عنه عمقا وسطحية بتفاوت قدرات المتحدثين عنه والباحثين فيه. وقد قدر لهذا الكتاب الذي أكتب «تقديمه» أن يتعاوره مجموعة من الباحثين المتخصصين يرقى كل واحد إلى مرتبة الأستاذية في فنه

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وتخصصه، فهم نفر من العلماء ينتمي بعضهم إلى جامعات فرنسية ويابانية وبعض المؤسسات المرموقة علميا في فرنسا، تناولوا بأبحاثهم قضايا أدبية ونقدية معاصرة، وناقشوها مناقشة جادة متعمقة بروح للعلم فيها نصيب كبير، فلم يكتفوا بالبحث في (ماهية الأدب) و (تاريخه) و (نقده) وغيرها من الأجناس الأدبية التقليدية كالقصة والرواية والمقالة والملحمة، وإنما تناولوا أيضا قضايا أكثر حداثة (كمشكلات الأدب الحديثة) و (تشكل الأدب) و (أدب المراسلات) و (المذكرات) وغيرها من القضايا والأجناس الأدبية التي تؤكد تميزها في عالم الأدب عاماً بعد عام.

ولا يخامرني شك في أن ترجمة هذا الكتاب ستضيف شيئا جديداً إلى المكتبة العربية، وليس شيئا جديداً فحسب، وإنما هو شيء ثمين أيضا.

كل ذلك يجعل نبوءتي التي توسمتها في المثقف الجزائري تتحقق، ذلك أني كنت أعقد الآمال على المثقف الجزائري بحكم تمكنه من اللغة الأجنبية التي حذقها أن يقوم بدور إيجابي فعال لنقل نفائس المؤلفات في اللغة الفرنسية وآدابها إلى اللغة العربية؛ وها هو ذا قد بدأ يفعل، بدأ يستغل ازدواجية اللغة من زاويتها

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الإيجابية ليثري لغته الوطنية، وتراثه القومي ويلقحه بفكر غربي رصين؛ وهذا دين مستحق على هذا الجيل من المثقفين الجزائريين.

وفي ذلك (فليتنافس المتنافسون).

الدكتور محمود الربداوي
أستاذ الأدب والنقد في جامعة دمشق

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

١

ما هو الأدب ؟

بقلم روبير إيسكاربيت

ROBERT ESCARPIT

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ان المعاني التي توحي بها لفظة أدب حديثة الظهور نسبيا ، ففي اللغة اللاتينية توجد لفظة LITTERATURA وهي نسخة من اللفظة اليونانية GRAMATIKÉ لكنها لم تكن تعني عند شيشرون – CICÉRON بعد إلا المعرفة بفن كتابة الحروف . وبعد ذلك أصبح هذا اللفظ يدل على علم الأدب وثقافة الأديب بل ظروفه كلها؟ وهذا هو المعنى الذي عرف عن هذا اللفظ في بداية القرن الثامن عشر ، إذ كان فولتير – VOLTAIRE يؤكد أن لِشَابْلَان CHAPELAIN أدباً واسعاً . وقد استعمله عدة كتاب بهذا المفهوم حتى نهاية القرن التاسع عشر .

ويبدو أن أول تحول في معنى هذه اللفظة قد حدث في ألمانيا خاصة عندما نشر ليسينغ – LESSING ابتداء من عام ١٧٥٩م BRIEFFEDIE NEUESTE LITTERATUR BETREFFEND ففي تلك

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الرسائل لم تعد لفظة أدب تعني المعرفة الكتبية فقط بل أصبحت تعني الإنتاج الأدبي للسنوات الحديثة مع العلم أن لفظة LITTERAIRE مشتقة من المصدر نفسه وطرأ عليها التطور نفسه ولم يعد الأفراد هم المقصودون بها بل أصبح الإبداع مقصوداً كذلك . ولا يخفى علينا الطابع البيبليوغرافي الواضح في هذا المجال فما زال اللفظ الدال على الأدب في بعض اللغات كالألمانية يستعمل أحيانا للدلالة على البيبليوغرافيا .

الا أن عدة معانٍ اضيفت الى هذا اللفظ ابتداء من عام ١٧٧٠م فاذا استعمل مقرونا بصفة فهو يدل على مجموع الانتاج الأدبي لبلد ما أو لفترة ما واذا استعمل وحده فهو يدل على الانتاج في حد ذاته : ومن هنا لم تبق الا خطوة واحدة ليصبح هذا اللفظ يدل على النشاط الأدبي عموما . لقد قامت بتلك الخطوة السيدة دي ستاييل — De Stael حين نشرت كتابها «في الأدب منظوراً إليه من علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية» (١٨٠٠م) عندما استعمل لفظ الأدب تقريبا بكل المعاني التي نعطيها إياه اليوم ولذا فلم يعد عندنا أدب بل صناعة للادب ودراسة للأدب .

الأدب والآداب الجميلة

لقد بدأ مفهوم الأدب يحل تدريجيا محل مفهوم الآداب الجميلة الذي كان مستعملا حتى ذلك العصر بوجه عام . ولكن لابد من وجود الكثير حتى يكون محتواهما واحداً فاولا يهيمن أساساً على الآداب الجميلة نوعان هما البلاغة والشعر ، وقد يكون هذا الشعر ملحميا أو غنائيا أو

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

دراميا ولم يكن للنثر القصصي فيها إلا مكان ضئيل وغير معتبر ، بينما ظهر الأدب ، بالعكس ، في الوقت الذي فرضت فيه الرواية نفسها . وكانت الرواية في بدايتها على الأقل منفتحة الأمر الذي جعل الأنواع العامية تدخل ضمنها وهي مقروءة ومحبوبة من الفئات التي وصلت الى السلطة في تلك الفترة . ولنتذكر أمراً مهماً وهو أن الأدب نتج عن توسيع الثقافة المكتوبة على الجماهير .

ويمكن القول إن الفرق الأساسي بين الأدب والآداب الجميلة هو أن الأول يملك بعداً اجتماعيا وليس جماليا فحسب . إن هذا الاتجاه موضح جيدا بعنوان مؤلف السيدة دي ستاييل التي كانت الوريثة الثقافية للاخوة شليغل – Schlegel وأيضا لمونتيسكيو MONTESQUIEU فجعلت من الأدب محصولا لروح العصر والروح الوطنية . وسنجد وجهة النظر هذه مطورة في المفهوم الايطالي للأدب المحدد بالعرق والبيئة والزمن .

ومن ثم فان الأدب ظهر كمفهوم تطوري يتغير محتواه حسب الأوضاع التاريخية بينما تمثل الآداب الجميلة إطارا ثابتا مرتبطا بقيم ثابتة كالحقيقة والجمال والسمو . وأيضا هناك تاريخ للأدب بينما لايمكن ان يكون للآداب الجميلة الا وصف فقط .

إنه لمن الصعب الإحاطة بمفهوم الأدب . فللفظة ذاكرة دلالية معقدة ، فهو يحمل في الوقت نفسه ميراث استعمالاته القديمة واستعمالات الآداب الجميلة التي تخلى عنها .

ولم يعد الأدب يستعمل بمعنى « ثقافة المتأدب » مع العلم أن بعض العبارات – وان كانت متجاوزة – مثل « مغذى بأدب جيد » لم

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تختف بعد من اللغة . إن الأدب يمكن أيضا أن يستخدم للإشارة الى وضعية « المتأدب » والكاتب خاصة بدرجة سلبية أحيانا كما نقول مثلا « إن الأدب لا يطعم صاحبه[1] » .. لكن الأدب بصفة عامة هو جهاز الإنتاج الأدبي . عالم الآداب المغلق . وبالرغم من أن استعماله في تقهقر إلا أنه مازال لهذه اللفظة تلوين نخبوي بارز .

لكن الرواية الناتجة عن الآداب الجميلة أكثر حيوية ، فالاستعمال الملكي لهذه اللفظة هو الأكثر ألفة في بداية القرن العشرين ، وهو ماكتب عنه غوستاف لانسون G.LANSEN من أن الأوبرا تنتمي الى الأدب مثلما تنتمي أيضا وربما أكثر إلى الفن الموسيقي . إن الأدب هنا هو فن الكتابة بالقياس والمعارضة مع الفنون الأخرى ؛ ويمكن أن نميز الكتابة الأدبية ذات الاهتمام الجمالي أساسا عن الكتابة الوظيفية النفعية والعلمية أيضا . فالمفهوم القديم للأدب كان أكثر ترحيبا لها عندما شرع الرهبان البنيدكتيون في كتابة «تاريخ الأدب الفرنسي» الضخم كانوا يريدون التحدث عن .. « كل ماله علاقة خاصة بالأدب » وهذا يشمل بطبيعة الحال ظروف المتأدب بما فيها التعلم والفلسفة وما كان يسمى « العلم » . وكان من الطبيعي أن يأخذ المفهوم الجديد للأدب بالحسبان ذلك الجرد الا أن المعرفة والفلسفة والعلم خاصة كانت تسعى جميعها الى الابتعاد عن الخطاب الجمالي لتأخذ طابعا أكثر تقنية فقد كانت تتخصص كلها وقد

---

(١) في لغتنا العربية تعبير قريب من هذا حين نقول «أدركته حرفة الأدب» للدلالة على أن الأدب كان وربما ما زال مرتبطا بالفقر (المترجم)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حدث هذا بالضبط في الوقت الذي ظهر فيه المفهوم الجديد للأدب . إن تعايش تلك العلوم مع الآداب الجميلة صار يستحيل شيئا فشيئا وكما كتب ريمون كونو R. Queneau فإن «التقنيين كانوا يخرجون من الأدب كلما ارتقى تخصصهم إلى شرف العلم . »

لقد استطاع الأدب كفن ، أن يكون له محتوى مشابه لمحتوى الآداب الجميلة مع صعوبة خاصة به وهو أن هذا المحتوى تاريخي . والأدب أيضا جسم ، وقائمة من الآثار ولكن المشكلة تتمثل في أي مقياس تقام عليه تلك القائمة .

هل هناك مقياس للأدبية

ان مؤرخ الأدب هو الوحيد من بين المؤرخين الذي يستطيع ، كما يبدو ، أن يحدد المادة التي يدرسها بإحكام . أمّا المؤرخ السياسي او الاجتماعي فإنه يستطيع ان يوفق بين الأحداث أو يفسرها أو يفصلها حسب هواه لكن الفرز الذي يجريه عليها لن يكون الا تسلسليا : فليس له القدرة على حذف هذا الحدث وهذه المعطيات او تجاهل ذاك وتلك بحجة أن هذا ليس تاريخا مع العلم أن واقعها الموضوعي معترف به . كل شيء تاريخ بالنسبة إليه لكن ليس كل شيء أدبيا بالنسبة لمؤرخ الأدب . إن الفرز الذي يقوم به هذا المؤرخ بين المعطيات التاريخية ببساطة يتمثل في اختيار حازم جدّا . إن ما يسمى أدبا لبلد ما ليس إلا منتقيات لا تحافظ إلا على واحد بالمئة تقريبا من الأعمال المنشورة بالفعل .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كيف يتم هذا الفرز ؟ طبيعي ان الموقف التقليدي في مثل هذه الأمور هو استعمال قياس جمالي: فالعملية الأولى هي الاختيار، فليس جديراً بحمل اسم الأدب إلا ما هو أهل لإعطاء قيمة ، قيمة أدبية أي القسط الأدنى من الفن . ان هذه المؤلفات تقدم للعقل والقلب « متعة » حية إن قليلاً وان كثيراً ، يدخل ضمنها الإعجاب أحيانا . (بول فان تييغم : P.V.TIEGHEM الأدب المقارن ١٩٣١) .

يمكن أن نلاحظ حالا ما في هذا الموقف من نقص ، وهذا لايعني الاستهانة بمتعة القراءة التي يشعر بها القارىء ولا الاحتكاك بالأثر الذي يعطيه الحكم الانطباعي . لكن من المؤكد اننا لا نستطيع عدّ ذلك مقياساً فهناك طرق للقراءة بعدد القراء ؛ وهذا يعني أن هناك « آدابا » بعدد القراء أيضا . وكانت هذه الفكرة ستبقى قابلة للدفاع لو لم يكن الأمر يخص تحديد « أدب » ؛ وهذا ما يجعلنا نلجأ إلى نوع معين من القراء . قد نعتبر أدبيا كل ما يمكن أن يعطي متعة واعية ومحفزة للأعضاء الأكثر تأثيراً في الأقلية المثقفة التي يكونها جمهور المتعلمين . وهكذا فقد عدنا بطريقة حتمية ثانية من المقياس الجمالي إلى المفهوم النخبوي القديم للأدب بينما نشأ الأدب كما نرى، حين عمّم على الجماهير المتغيرة باستمرار

ومع ذلك فهل المقياس الجمالي مقياس يخص الأدب وحده ؟ وهل الأدب فن حقيقة ؟ إنه فن غير صاف في أحسن الأحوال ، ولهذا طرد أفلاطون الكتاب من جمهوريته . وكما لاحظ جان بول سارتر – J.P. SARTRE في كتابه «ما هو الأدب ؟» .. فإن الفنون تنتج « أشياء » تنفذ مباشرة إلى الحواس بينما ينتج الأدب كتابة هي في الوقت نفسه شيء

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ومدلول . ويميز سارتر الشاعر بأنه يتصرف فوق هذا كفنان أكثر ؛ أما الناثر فيتغلب عنده المدلول على الشيء وهو يستعمل اللغة بدل أن يكون متموضعاً فيها : «الكاتب متكلم» فهو يعين ، ويأمر ، ويرفض ، وينادي ، ويرجو ، ويقنع ويرمز . واذا فعل ذلك دون جدوى فلن يصبح شاعراً بسبب ذلك ، بل إنه ناثر يتكلم لكي لا يقول شيئا) .

ومن الواضح أن سارتر لا يعطي هنا إلا طابعا ضروريا للأدب ولكنه ليس طابعا كافيا لتحديده .

وبالفعل فان كل التشوهات موجودة بين الشاعر الصافي الذي يتموضع في اللغة وبين الناثر «الصافي» الذي يستعمل اللغة . إن كل كاتب ، شاعراً كان أم ناثراً ، يتحرك في مدى لغوي معين ، ولاشيء يمنع الإشارات التي ينتجها من أن تكون دالة ومدلولة في الوقت نفسه . ويجب ، طبعا ، أن يكون التعبير الأدبي محدوداً بالإشارات الموضحة التي تكوّن اللغة . ان الشيء الأساسي في النص ليس بالضرورة – وقد يحدث هذا نادرا – موجودا فيما يقوله بطريقة واضحة . ويمكن ان نتساءل ان كان ما يميز الأدبي عن غير الأدبي هو وجود منطقة كمون LATENCE يظهر فيها الأدب « كدلالة فوقية » .

ان هذه الدلالة الفوقية هي التي يشير اليها رولان بارت R. BARTHE حين يكتب أن الأدب « يجب أن يشير إلى شيء ما ، شيء مختلف عن مضمونه وشكله الفردي ، وهو سياجه الخاص ؛ وهذا بالضبط ما يجعل الأدب يفرض نفسه . » (الدرجة صفر للادب ، ١٩٥٣) .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن الصفة الأدبية مفروضة إذاً على الكاتب كوضع تاريخي لا يتحكم فيه! فهو مطلوب منه أن يكافح ، ولو سدى ، ضد الترسيخ المرغم للادب فيما وراء نصه ليطالب بحريته في الكتابة . إن القبول « بصناعة الأدب » هو غالبا صناعة أدب سيء .

إن الادب وهو معمول بهذا الشكل يحمل داخله نقائضه الخاصة به . ويمكن أن نتساءل : هل من الممكن اعطاء مقياس للأدبية ؟ وحتى اذا لم نوافق على تشاؤم رولان بارت ، فبالإمكان أن نستوجب أن الشيء الخاص في الأدب هو أن يقول شيئا آخر غير مايقوله بوضوح للوهلة الأولى وبهذا يختلف عن الكلام العادي . لكن من الصعب أن نضع مقياسا لهذا الفرق لاننا « لايمكن أن نتحدث عن الأدب إلا ونحن نقوم بالأدب » كما كتب تزفيتان تودوروف TZVETAN TODOROV وينتج عن هذا ان الناقد حين يقول كل شيء عن النص فلم يكن قد قال شيئا بعد ، لأن تحديد الأدب نفسه يفترض اننا لا نستطيع الحديث عنه . (مدخل إلى الأدب الخيالي ، ١٩٧٠) .

لكن الأدب موجود مع ذلك ويفرض نفسه علينا كتجربة فريدة لامثيل لها ؛ لكن يبدو فقط أن هذه الخصوصية لا يمكن تحديدها بإعطاء مقاييس معينة في شكل نظام منسجم . أما انسجام الادب ، إذا كان موجوداً ، فهو شيء وجودي وعقلاني .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأدب كتبليغ

يبدو اذاً أننا نستطيع أن نلمس الأدب كتجربة أكثر منه كشيء . ان هذه التجربة هي لقاء بين القراءة والكتابة . وهكذا فان « الجهد المتضافر الذي يبذله الكاتب والقارىء هو الذي يخرج هذا الشيء المحسوس والخيالي الذي هو أثر الفكر ».
(ما هو الأدب ؟ ، ١٩٤٨) .

ان القضية تخص هنا شيئا آخر غير المتعة التي يشعر بها الناقد الانطباعي . إن الأدب ثمرة الخلق المستمر من خلال قراءات مختلفة لا متناهية . ان هذا التنوع هو الذي يصنع الأدب ، فيتبع ذلك أن يكون النص أدبيا إلى درجة تسمح بعدد كبير من القراءات المختلفة .

وفي مصطلحات نظرية الإعلام ، فإن كل نص يملك نوعاً من القصور الحراري ENTROPIE أي أنه ينقل كمية معينة من المعلومات تقاس بلبس القارىء تجاه الخبر المرسل .فإن نصا علميا مثلا يبنى عادة بشكل يستهلك معه القصور الحراري من القراءة الأولى حتى لايحدث أي لبس حول مدلول النّص . أما ميزة النص الأدبي ، فهي على العكس من ذلك ، أن يملك طاقة حرارية لاتستهلك إلا ببطء من قراءة لأخرى . فاذا استهلك ، اي يحدد المعنى ، فان النص يتوقف عن ان يُتلقى كأدبي .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

(جوليا كريستيفا Julia KRistEVA : مشكلات بنية النص « ضمن » النقد الجديد ، ١٩٦٨) .

ان الأدب لايظهر في هذا المنظور كإطار ثابت تسجل فيه الآثار بل كمرحلة من التخاطب الثقافي ، ومن الصعب ايضا أن نفرض عليه حدوداً لأن التخاطب الثقافي يستعمل قنوات أخرى غير الكتابة خاصة في عصرنا . وفي المعنى المحدود للكلمة فلا يجوز أن يكون هناك أدب شفوي ، لكن من الصعب ، في عصر السمعيات والبصريات أن ترفض هذه الفكرة كليا .

في الوقت الذي يفترض فيه الفعل الادبي إعادة بناء المعنى من قبل المتلقي ، فان التخاطب الكتابي يحتل مكانة خاصة ، ان درجة المبادرة عند القارىء أعلى من درجة المبادرة عند المستمع او المشاهد ، فهو يستطيع أن ينظم إيقاع الإرسال حسب هواه أو يغير نظام الفقرات ، او يخلط الازمنة الضرورية لتدخله الخاص أو يلعب على مختلف القنوات التي يمر من خلالها الخطاب : البصري ، السمعي ، الرمزي الخ ...

وهذا ما يجعلنا نقول إن نوعية الفعل الأدبي مرهونة في الوقت نفسه بنوعية النص ونوعية القارىء . فالأولى يمكن أن تحدد كقابلية للخيانة أي قابلية لإعادة التأويل وإعادة التشكيل من وراء النيات الظاهرة . إن النص الغني أدبيا هو النص الذي يستطيع أن يتلقى ويفهم ويحس به بطريقة تختلف عن تلك التي ارادها الكاتب بوعي ، والتي يمكن أن يلاحظها موضوعيا ناقد ما . وهذا يقتضي تلاعبا معقدا ودقيقا للمحتوى والشكل ، للكتابة والدلالة ، التي يكمن فيها الطابع الأدبي الخاص لنص ما .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أما نوعية القارىء فإنها تتحدد بقابليته في التحكم في النص . ان القارىء الأدبي هو القارىء القادر على جعل النص الذي يقرأه شيئا لا يمتلكه أحد غيره وليس شرطا أن يكون بالضرورة ما أراده الكاتب ؛ وهذا يقتضي تحكما في الوسيط أي في اللغة . إن حركة القراءة موازية لحركة الكتابة ولها الاقتضاء نفسه . ان قراءة كتاب هي بشكل من الأشكال اعادة كتابته ذاتيا .

وينتج عن هذا أن تكوينا أدبيا – ربما يكون أكثر عن طريق القراءة « المفسرة » لعدد من المؤلفات المختارة اعتباطا – يتم بامتلاك تقنيات التعبير التي تسمح لكل واحد بالاقتراب من الأدب كتجربة معاشة ومتجددة باستمرار وليس كمعرفة شكلية . وربما لم يكن الأدب كما حُدد في بداية القرن ١٩ الا مرحلة قربت على الانتهاء من مراحل التاريخ الطويل للتخاطب الثقافي .

واذا نجا هذا اللفظ من محتواه ، كما فعلها مرة من قبل ، فإننا سندخل مرحلة نعيش فيها الأدب أكثر من أن نصنعه .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٢

تكوّن الآداب

بقلم جان بسيير
JEAN BESSIÉRE

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ان دراسة تشكل الآداب تنتمي الى التاريخ لكنها أيضا تطرح تجانسهما واستمراريتهما وطبيعتهما المشتركة (أي الانتقال من الشفوي إلى المكتوب، من المقدس إلى الدنيوي) هذا الانتقال الذي يجدد في أغلب الأحيان التطور الأدبي مع بعض الاستثناءات الهامة وهذا لا يمنع من أن يقوم أدب معلن ومطبوع بعلاقات مع الأنماط الأولى . الكتاب « المؤلف اللازمني والمجهول» الذي يتحدث عنه ج.ل.بورج J.L. Borges وهذا يذكرنا بالكتاب الديني وان كان متعدد الكتابات إلا أنه يبقى ملكا للخالق الواحد : الانجيل، الريغفيدا ، القرآن . ان مصطلح الأدب الشفوي يبدو متناقضا لكن « القول الصحيح » مرتبط بالضرورة بالجهل بالكتابة : فالغول[1] مثلا قد فضلوا النقل الا أن هناك حضارة متطورة جدا

---

(١) الغول : « GAULOIS» وهم سكان فرنسا القدماء .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هي حضارة « الانكا » Incas لم تعرف الكتابة التي بدت عندهم دون جدوى بسبب نظام الكيبو QUIPOU وهو عبارة عن مجموعة من الاشرطة الصغيرة التي كان لألوانها وعقدها معانٍ متفق عليها لا يعرفها اليوم الا المتخصصون .

وبهذه الطريقة السرية لتقوية الذاكرة كان الحفاظ على الأدب يتبع لنظام مركزي ودولي[1] خاص بالبيرو القديم . وقد يكون للخط طابع سري جدّا ، فإننا نجده في افريقيا مثلا يقتصر استعماله على أقلية دينية ، وحتى الطباعة التي أدخلها المستعمر لم تغير من الوضع كثيراً كما يقول جورج بالانديه G. BALANDIER فالمكتوب يبدو حينها كملك للنخبة التي تملك المعرفة والقوة والنفوذ السياسي . لقد اقترح مارسيل موس — M.Mouss مقياساً لتحديد النقد الأدبي دون الرجوع الى الكتابة بقوله : « حين يُبذل جهد للقول الجيد وليس للقول فقط فثمة جهد ادبي ؟ وحين يستمر هذا الجهد الأدبي وتتبناه الأوساط الأدبية فثمت أسلوب . ». إن الأدب الشفوي يفترض اذاً وجود متخصصين في اللغة يضيفون المهارة الشخصية إلى احترام التقاليد والأساطير ومراعاة متطلبات الجماعة والقواعد الدينية والعلمانية ؛ وهم عند هنود أمريكا الشمالية « الشاما » أي القادة السياسيون أو الدينيون . أما في جزر الماركيز فإنهم المتخصصون : بعضهم متخصص في الاناشيد الدينية ، والآخرون في تأليف الأغاني المتنوعة وروايتها وتعليمها . أما عند العرب فقد كانت القبيلة

---

(١) دولي : نسبة إلى دولة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تمجد رواتها الذين كانوا يروون تحت الخيام بطولاتها وتاريخها . إن الأدب الغيدي انتقل أساسا عن طريق المشافهة : وقد كانت هناك طرق دقيقة للحفاظ على ترتيل نصوص « الريغفيدا » بكل تفاصيلها ولم يثبت اللغوي بانيني — PANINI السنسكريتية الا حوالى القرن الخامس قبل الميلاد . أما في اليونان فبالرغم من أن الكتابة كانت معروفة قبل هوميروس فلم يمنع هذا المشافهة من ان تكون وسيلة التخاطب الأكثر تداولا . وفي هذه الظروف فإن استعمال الأدب يكون غنى فرديا وجماعيا . إن الأدب الشفوي ، ابن الذاكرة ، ذاكرة الجماعة ، مرتبط بشكل واسع بعواطف السمع الذي ألف ذلك الأدب من أجله . ان هذا الأدب يعيدنا إلى حضارة الكلمة حيث لا ينفصل القول المأثور عن الفعل المأثور وحيث لا يقال اللفظ مجانا أبداً. إن الخطاب يخضع لقوانين آمرة وإن لم تكن مقننة والتلاعب العقلي غريب عليه ولذا فوظيفته هي التعبير عن هموم الديانة والمدينة والفكر وتحضير الحركة وتحديد المعرفة والتفكير بشكل دائم حتى وإن كان هذا الأدب خاصا بنخبة معينة، وهو فوق ذلك موجه إلى الشعب كله وإلى كل من يريد أن يسمعه . ان مفهوم الأصالة ثانوي في هذا الأدب والأخذ والتكرار هما اللذان يكونان وسائل الاختراع فيه . إن رجل الآداب بالمعنى المعروف في العصر الاسكندري أو عصر النهضة غير معروف ومجهول تماما في ذلك الوقت . إن علماء الأجناس يقصرون الأدب الشفوي اليوم على الآثار التي لم تدون ويخرجون منه حتى تلك التي نشأت وانتقلت بالمشافهة أولا ثم دونت ثانيا بالكتابة وهذا الأدب لايكاد يميز عن التقاليد الثقافية للجماعة ويبدو لنا مشتركا مع فولكلورها وطقوسها

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وتاريخها . إنه يظهر دوما في رواية للأنساب أو تعاقب للتاريخ أو حكاية حيوانية ناتجة عن أسطورة . ان مشكلة مؤلفي هذه النصوص لم تحل بعد لكن قوانين الأخبار وخصائصها المشتركة تبين أن المحور الأدبي يجب أن تتوفر فيه بعض الشروط حتى يرضي السمع الشعبي . إنه يعبر عن تعلم العالم وعن العلاقة بين الواقعي والخارق ، ويعطي لتسلسل الأيام منطقا ونظاما ، ويعقلن التجربة اليومية ويستخرج منها الخطوط العامة ، ولذا فهو يمثل تمهيداً لإيقاع الآداب المكتوبة ، ويتمتع بنوع الحرية والاستقلال تجاه الحياة الدينية بمعنى هذه الكلمة المبنية على دليل وجودي أهم لحظة فيه هي البداية . إن للقصص الشفوية وظيفة رمزية تتمثل في الحصول على المعرفة دون الإرغام على دخول غمار التجربة : فبقصة شاب فقير ومجهول يتميز بشجاعته وبطولاته ثم يتزوج في الخاتمة اميرة ، فبهذا تنقل هذه القصص صعوبة غزو الواقعي ونتائجه . ان هذه القصص تعلم بنية الجماعة وتقاليدها وتسمح بقبول الموضوع وتشكل الشخصية الثانوية وذلك بوصفها للارتباط بالأسلاف وللعلاقات الجماعية – المتوازية والجماعية – الدولية ، وبتسجيل الزمنية الفردية في الصيرورة الجماعية . إن زمانها هو الخلود الذي يعطي للأحداث المروية طابعا نموذجيا ويخلص المجتمع من شكه في الأيام . إن الأفعال اليومية التافهة موضوعة تحت علامة القدر أو الضرورة . ان الأدب الشفوي وسيلة لتبسيط الحياة الجماعية وانسجامها ، وهو يساعد كل شخص على ضمان الوعي الخاص به .

ان هذه العملية الفعالة تقرب بين العادات المختلفة برغم تنوع العلل. ان القصة والخرافة تكونان الأخلاق والقيم الاجتماعية وتبرزان

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الآفاق العائلية وذلك بعد أن نزعت عنهما صفة القداسة . لقد بين ألبير راكوتو — راتسيما مانغا — A. RAKOTO RATSIMAMANGA (الأدب الملغاشي .. ضمن .. تاريخ الآداب) الاهمية الاجتماعية والسياسية للأدب الشفوي حتى بداية القرن ١٩ في مدغشقر . فهذا الأدب يستجيب للحاجات التعليمية ويرضي الخيال ويتطابق مع الظروف الاجتماعية للحياة العامة (مرور الملك-الحروب) . وهو فوق ذلك يحافظ على الاهتمام بالنجاعة والمنفعة في الوقت الذي يسلي فيه أيضا . انه أثر للكل وليس أثراً لواحدٍ ، فهو يضاعف من الأفعال والاحتفالات .

إن الأصل المقدس لكل أدب شفوي يجعل التجربة الدينية غالبا ما تكون خلفية للتعبير أو حتى للحجة ، إن أسطورة النزول إلى الجحيم الناتجة عن جلسات النشوة تأخذ أشكالا علمانية وتدعو إلى البحث عن معرفة القدرات الإنسانية في وحدتها : فالبطل أورفي — ORPHEE هو في الوقت نفسه موسيقي وطبيب وساحر . إن غبطة النشوة هذه ذات صلة بغبطة الراوي ، فالشاعر يتحوّل إلى نبي للجماعة . وبالرغم من أن الأدب الشفوي تخلص من العناصر السحرية والدينية إلا أنه يحصل على نفوذ خاص يضاف إلى وظيفته التعليمية ! إنه يشير إلى النفوذ البشري الذي لم يقطع الصلات مع العالم السماوي . إن الأدب الشفوي حين أصبح يهتم بالقديم قد أخذ من الساحة الدينية القوة السحرية ووسيلة الإدهاش . إنه يحاول تقديم العالم الأرضي ككل ، ولمّا وافق بين الأساطير والواقع فقد نزع عن كل حدث طرافته . على التاريخ أن ينسخ حسب الشكل الأسطوري وذلك بدون شك يتبع لعملية التكـ[illegible]اصة بكل أدب مبني على الذاكرة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والذي يجب عليه أن يحمل داخله مبدأ بقائه، ولكن أيضا لأن كل عنصر جدي أو غريب أو مستجلب أو مفاجيء أو مؤذ يجب أن يتطابق مع التقاليد المحلية بمقارنته مع الأنماط الجاهزة. إن الخطاب الأدبي الشفوي يكيف التوازن الثقافي، فبطبيعته الموحدة ينظم التباينات ويمسخ الواقعي. أما الخطاب الديني فيأتي بحقيقة ثابتة، وبالذي حدث مرة واحدة فقط. وهو يرمز إلى الخلود ويرفض في الوقت نفسه ما هو حادث وعرضي في الأزمان. من واجب الأدب الشفوي الدنيوي أن يكشف عن عمق الأشياء المتروكة على حالها ولهذا فإن إنتاجه لا يلغي أبدا الاساطير الأولى التي تسمح له بتمثيل الشخصية والإخبار عنها.

ومن الأصل فإن التناقض الموجود بين الكلمة الدينوية والكلمة المقدسة ليس تناقضا في الطبيعة بل في الوظيفة. إنها تنقل التنظيم الزمني والفضائي للجماعة. وكما تقول ميرسيا إلياد ــ MIRCIA ELIADE فإن (الفرق بين النص الشفوي المقدس والنص، ولنقل الدنيوي، قد نشعر به أحيانا كثيرة في عدة مجتمعات قديمة، فعند بعض البدائيين ليس مسموحاً برواية النصوص «الحقيقية» أي الأساطير، في كل وقت وفي كل زمان، فالأسطورة لها مكانها في حيز معين وزمن مقدس: «الليل، الفصل المقدس، فواصل الاحتفالات الطقوسية الخ...») إن الأدب يصير دنيويا حين يستوجب على الظاهرة اللغوية ألا تعبر فقط عن العقد الأصلي ــ الديني ــ بل عن الحياة الآنية أيضاً. إن كل أدب مقدس هو دنيوي بدرجة معينة على ألا يريد أن يكون كتلة منعزلة من التعابير القديمة، ومن هنا بالذات يحرم نفسه من قدرة الإقناع. ومن الأساس فإن هذا الادب

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تابع لرجال الدين كثيرا، فهناك نخبة تتلقى مهمة الحفاظ على لغة خاصة بها كثيراً أو قليلا وبالمعنى السيء في أغلب الأحيان. وأخيراً فإنها تقتصر على النص المقدس الذي يلتبس مع الكون والاعتراف؛ وهو يحافظ على خصوصيته بالكلمة الشفوية أو بالكتابة؛ فالكهان الغول[1] لم يعطوا شيئا للخط فابتعدوا عن كل عدوى دنيوية. أما النساخ المصريون والهنود فقد كانوا يستعملون لغة اصطناعية بعيدة جدا عن اللهجة الشعبية وهي اللغة المصرية القديمة والسنسكريتية. أما في الغرب المسيحي فإن اللاتينية هي التي قامت بهذا الدور بعد أن كانت في البداية وسيلة للطقوس. إن ترجمة الإنجيل إلى «اللغة الشعبية» في عهد «الإصلاح» كان بداية لتحطيم سياج المقدس. وليس مفارقة عادية أن «كتاب الكتب» أصبح كثير الرواج ومتعدد الطبعات. وأن ترجماته كان لها دور كبير في تطور الأدب. وقد أسهم بشكل قوي في انتقال لهجة خاصة من الشفوي إلى الكتابي كما حدث في مدغشقر. إن علمنة الأدب نتجت عن الأهمية المتضائلة للطبقة الكهنوتية التي كان يجب عليها أن تقسم نفوذها مع القادة العسكريين او مع السلطة المدنية وذلك بعد الأحداث السياسية (الهند، مصر، روما) أو التحولات الاقتصادية (أوروبا في القرن ١٦) وقد تكون هذه الظاهرة سلطوية، فبناءً على أمر الامبراطور فقد تم تحطيم النصوص المنسوبة إلى اللغة المقدسة في الصين (٢١٣ ق. م) وخاصة «الشجينغ» SHIJING و «الشوجينغ» «SHUJING»؛ وقد يتسبب هذا في هجرات كبيرة وفي

---

(١) الغول: نسبة إلى بلاد الغول أي فرنسا القديمة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

«العرقية» الضرورية لكل نشر ثقافي. لقد بيّن جورج دوميزيل «G. DUMEZIL» في كتابه «الميراث الهند أوروبي في روما» أن الفكر الفيدي[1] قد تعلمن في روما: فاللاتين حافظوا على الأطر الكهنوتية والطقوس الهند ــ أوروبية ولكنهم كيَّفوهَا مع الفكر التاريخي وليس الأسطوري، ومع السياسي وليس الأخلاقي، ومع الوطني وليس العالمي. ان تاريخ أصل المدن والملوك الأوائل ليس إلا عنصرا من الريغفيدا حُرِّف بعض الشيء. وفي الهند كذلك نجد أن الأدب المقدس والشعبي قد منعا عمليا كل تطور في القطاع العلماني بإضافة مشكلات علمانية (عناصر تشريعية، اجتماعية) وهذا بفضل الرواية الشفوية وبفضل انتقاله إلى اللغة السنسكريتية.

إن الانتقال من المقدس إلى الدنيوي يفترض وجود وعي بالصيرورة التاريخية المجردة من كل اعتقاد مسبق أسطوريا كان أم دينيا. إن تطور المسرح في مصر القديمة وأثينا وفرنسا (من ألغاز العصر الوسيط حتى كورناي ــ CORNEILLE) يعطي مثالا جيدا على العلمنة. ويعتقد جان بيار فرنان ــ J.P. VERNANT في («أوديب بدون عقد») ضمن «علم النفس والماركسية») أن تراجيديات سوفوكليس التي تأكدنا من مصادرها الطقوسية، تترجم فصل المستويين الإلهي والبشري، ونتيجة لذلك الوصول إلى دينوية المقدس فمفهوم المصادفة يعبر عن غموض هذه الحرية الفلسفية الناشئة وصعوباتها. إن الأدب الشفوي والمقدس ممتص من طرف الديني

---

(١) نسبة إلى فيدا.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والتقاليد الجماعية. إن الادب المكتوب والدنيوي والديني يبدو لنا اليوم نموذجيا ولم يظهر إلا متأخرا. إن الأدب لا يتميز بسهولة عن باقي الفنون الأخرى ما دام لم يتقيد بالكتابي فقط وخاصة عن الموسيقا والرقص. إن الميدان الجمالي متجانس وهو ملك للكل. ان مبادىء التلحين وقواعد البلاغة وتبويب الشعر والنقد لا تدرك ضمن إبداع ذي نظام يعتمد على الذاكرة، وهكذا فبعد أن آندمج الأدب في الجماعة بهذه الطريقة فإن «الأدب للأدب» بقي مجهولا والحصص الأخلاقية والسياسية والتقنية والفنية لنص ما ــ مثل «الأعمال والأيام» لهزيود ــ لا تختلف بالضرورة. ان التدوين بالخط يقطع الوحدة الأولى لكتلة الآثار الأدبية ويغير من طرق تأليف الخطاب. ان العلاقة من المؤلف إلى الجمهور، من القارىء إلى النص، من الكاتب إلى التقليد أصبحت شخصية. ان الأميين قد طردوا إذاً من ميدان واسع للتعبير. أما الأرشيف والمكتبات فقد أصبحت ضرورية، فابتداء من القرن الرابع قبل الميلاد جمعت في أثينا ظروف أدب «حديث»، وتكون في الاسكندرية جمهور حذر فظهرت آثار خالية من كل شكل للحفاظ. وقد حددت مختلف الأنواع بطريقة واسعة باحترام التقليد وتقنيته حتى يتم التحكم في عملية الإبداع التي تعد موجهة للجماعة كلها بل لرجال الادب؛ ولذا فان كثيرا من الخصومات الأدبية في فرنسا نتجت عن تلك المقدمات المنطقية البعيدة. ولقد أحدث «الكتابي» شعراً مؤلفا من أجل العيون: فأشعار «SYRINX» للإغريقي تيوقريط ــ THEOCRITE وهي التي مهدت لـ «CALLIGRAMMES» لأبولينار ــ APOLLINAIRE ــ ترسم الأنابيب التسعة لناي بان ــ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

PAN. ونتج عن هذا «الكتابي» تجارة للكتاب وتطور للطباعة فسمح ذلك بميلاد الرواية بروما. ان الهياكل الإحصائية التي تسهل الحفظ وتجلب انتباه الجمهور قد آختفت. ان لغة المؤلف تتحدد بطريقة تفاضلية: أي بأصالتها ويبدو أن الجمهور لا يخلق الأثر بقدر ما هو مخلوق منه فكل شيء يظهر وكأنه يخرج من الكاتب. إن اختراع الطباعة وتطورها سينهيان هذا التقدم وسيختفي القانون المشترك لنص العصور الوسطى المكتوب والمتداول شفويا أيضا. وفي الوقت نفسه يطرح شكل طبيعة الأدب: فتعميم الطباعة ألغى حدود الأدب وسيجعل تطور المعارف كُلًّا مِنْ الفيزياء والتاريخ ودراسة الطبيعة تتجه نحو الخطاب العلمي وتنتج أدبا تقنيا.

إن «المكتوب» و «المطبوع» سيجمعان الأدب الشفوي الذي تخلى عنه المبدعون تحت شكل الأدب المسمى «شعبيا» في مقابل الأدب المسمى «علميا». و بهذا يمسان جمهوراً واسعاً من الصعب تحديد حيزه بدقة وهو المتنوع بفضل الحركات الاجتماعية وتحورات التعليم. إن هذا الأدب المتجول قد جمع في فرنسا العوامل الدنيوية والدينية والفولكلورية والأسطورية والتاريخية؛ وقد أصبح هذا الأدب شعبيا بوضوح في القرن السابع عشر بعد أن كان إلى ذلك الوقت لا يجلب إلا آنتباه رجال الدين والتجار الأغنياء. لقد كوّن أدبا تحتيا ستحتله في منتصف القرن التاسع عشر الرواية المسلسلة الناتجة عن تقدم الطباعة وتحولاتها. إن «قصص» بيرو — PERRAULT كما حددها (مارك سوريانو — M. SORIANO) تمثل حالة تبادل بين القطاعات الشعبية والعلمية، وبين الشفوي والمكتوب. وكان من نتائج انتشار الطباعة أن صححت من تقليص الخيالي المرتبط باستعمال

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الخط وأعادت الأهمية الجماعية في عملية الابداع. إن الرواية المسلسلة، الرواية الشعبية تبين مدى استقلالية العالم الأدبي الذي تتحكم فيه قوانين غير شكلية ناتجة عن «النفسية» الجماعية. ان بطلانها الجوهري يعلمنا حول طبيعة الأمر الأدبي أحسن من الآثار الكبيرة: وهذا البطلان يشير إلى علاقة الاستلاب بالواقع. إنه يقترح وجود ميدان مشترك بين الأدبين «العلمي» و «الشعبي» ميدان الاعتقادات الثقافية الخاطئة المسبقة، والعادات اللفظية واللغوية، والايدلوجيات المقسمة والمحولة من طرف مختلف طبقات الشعب. ان الإذاعة والتلفزيون يفرضان على «المكتوب» أن يتحد مع الكلمة فدروس المطبوع لم تعد تكفي للتعبير عن كتابة مؤلفين تغذوا منذ الطفولة بالألحان الشعبية و القصص المنقولة والهاربة والصور. ويجب أن ننتبه هنا إلى وجود بلاغة خفية كثيرا أو قليلا. لقد اتسع مجال التأثيرات وأصبح الادب المكتوب (مرخصا) PERMISSIVE. وعليه أن يختار بين قبول العدوى الشفوية التي يترتب عليها الانخراط الاجتماعي أو الانخراط في الاجتماعي، وبين الحفاظ على خصوصية سطحية فقط. ان مفهوم الكلاسيكية المرتبط عموما بالتقليد الادبي العلمي يعيدنا إلى قوانين الأثر الجميل الناجح ونظمه ويحاول أن يطمس تاريخية الإبداع التي تحافظ اليوم على حساسية ماضية، وهي أيضا تتطابق مع فكرة تعسفية تكون وظيفتها مع الأطر السوسيو – معرفية «SOCIOCOGNITIFS» الحاضرة. إن المعبد PANTHEON الخاص بالأدب — وهو المكان الخاص بإعادة القراءة المستمرة المسجلة في الصيرورة — يضمن أيضا خلود الآثار الأدبية. أما الحيز الجغرافي والثقافي فيجدد المناطق الأدبية بعبارات حساسة، رزينة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وأسطورية، فالحيز الأمريكي الشمالي أحدث أدب الانزواء و المؤسسة التجارية، حاضرا ومستقبلا. إن حركة غزو القارة(شرق ــ غرب)دليل على عدة آثار معاصرة. وكما بين إيفور وينترس. YVOR WINETRS فان البروتستانتية ومفهوم القدر أنتجا أدبا رومانسيا رمزيا، بينما نجد الكاثوليكية التي تفضل الأفعال كوسيلة للخلاص تجعل الرواية الاخلاقية الواقعية ــ وهي حفيدة «حياة القديسين» ــ مسيطرة ولذا تتفوق السيرة الذاتية وتمثيل الفرد التاريخي في الغرب بأشكال متعددة حسب الأنواع، بينما يربط الشرق الإبداع الأدبي «بالتوافق التأملي» الذي يجر أبسط تأمل فيه إلى الوحدة المطلقة؟ ويمثل هذا الجسر يتم الذهاب من «المظهر» إلى «الرمز» والإياب من «المهذب» إلى «الطبيعي» دون وسيط. (ريمون شواب R-SCHWAB «المجال الشرقي» ضمن «تاريخ الآداب»). ويمكن أن نلاحظ ان هناك منطقة أدبية للمحيط الهادي حيث الجزرية[1] محتمة. ان العلاقة النفسية الاسطورية تعرف الأدب القومي أحيانا بوضوح: ففي الولايات المتحدة يمثل استحواذ الاب والجد جميعا رومانسية أو درامية أو شعرية بينما تتميز شخصية الأم في كندا الفرنسية لأنها ترمز إلى الهوية الثقافية الفرنكوفونية. وأخيرا فإن وضع الكاتب نفسه يؤثر في تطور الأدب بتغيير النهائية الخارجية وذلك بمزجها نوعاً مع الأعراف الاجتماعية المهيمنة.

في وسط هذه الاختلافات يستمر انسجام القصد الأدبي، فالإنجيل تفكك في الكتابات المتعددة لترجماته والمجال الثقافي للكاتب

---

(١): نسبة الى الجزيرة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

اختلف شيئا فشيئا عن مجالات المعرفة الأخرى في الوقت الذي تنزع فيه الطباعة عن الخط كل طابع «علمي» أصيل. لكن الأدب يعثر من جديد بهذا التقدم المزدوج على معينه الشعبي وعلى الرغبة في ملاءمة جمهوره الواسع من جهة ومن جهة ثانية يطمح إلى انتاج ذلك الكتاب الأول والوحيد، القريب من الكتاب المقدس، الذي يضمن للأدب الدنيوي الناتج عن التاريخ والمغذى به، التحكم في الصيرورة. ومن هنا فان خلق كتاب ما ليس إلا إعادة لعملية الخلق الكبرى. إن تعدد الآداب وعدم تحديدها يبدوان كتعليق لا متناه عن الوعي بالانتقال من الرغبة في الولادة من جديد إلى الكلية. ان كل أدب دنيوي هو أدب استيقاظ الموضوع لكن لغته المصنوعة ــ بالمعارضة للكلمة المقدسة ــ تجعل علامات الموت تتراكم وهذا ما يجعل من الأدبي طريقة عنقائية (عنقاء).

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٣

مشكلات الأدب الحديثة

بقلم جان بسيير

J. BESSIERE

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أصبحت الكلمة المطبوعة هي المكان المناسب للحوار بين الانسان في المجتمع مع أسلافه ومعاصريه والأجيال التي ستأتي بعده، وهذا بعد تطور البورجوازية والثورة الصناعية ومنعكساتها. إن الكتاب والكاتب يبدوان وكأنهما يلخصان الموقف الجمالي الخيالي للجماعة. إنهما يمثلان بطريق غير مباشر التقاليد والجماعة وتطورها ولكن أيضا خصوصية الموضوع. إن القارىء المستهلك والكاتب المنتج ــ وهما مفترقان ــ يتخاطبان بواسطة هذه الكائنات الغائية التي هي الكتب و «الخيالي». إن الفرد يؤكد خصوصيته في الوقت الذي يشارك فيه في المقولة الجماعية التي لن يدرك أبداً معالمها كلها والتي يحاول المؤرخون وحدهم إعادة تشكيلها. وليس هناك تناقض بين الثقافة «الأدبية» والأدب الحي لأن الخلق والأدب قضيتان شخصيتان ولأن الأنا الفردي مرادف (لأنا) الجماعة والأزمان الانسانية، وهذه الأنا تبقى بدون مثيل. ولأن الأنا الفردي مرادف لأنا الجماعة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن الكتاب والقراءة، وهما لا ينفصلان عن الوعي الواضح بالتاريخ والأدب المعلمن، ينتميان إلى القطاع الخاص ويضمنان التخاطب بتفوق الثقافة «العلمية» على الثقافة «الشعبية»، فيتقلص مفهوم الخلق خاصة ويقتصر على نوع من التكون «الكتبي» يفترض وجود نمط من التفكير أو البحث الشكلي، وحينها ترتكز العلاقة بين المبدع والواقع والجماعة على تناقض: فالكاتب المتميز (النخبوي) هو وحده الذي يستطيع أن يعبر عن واقع معاصريه وينقل أوضاعهم إلى الاستمرارية الإنسانية بيد أن الأدب يبدو وكأنه يفترض وجود التوافق بين الصيرورة والخلود، والانسجام المحدد نهائيا من قبل بين الموضوع ومجموعته. ان الإبداع يتحدد في هذا المنظور كلغز وفي الوقت نفسه كضرورة متكيفة حسب حاجات المجتمع المثقف

والمحدد جغرافيا واجتماعيا، والذي يجد في الكتاب الوسيلة الوحيدة القادرة على تقريب الموضوعات من بعضها البعض دون جمعها. إن هذا المفهوم للأدب ـــ وهو يعتبر غير قابل للتغيير ـــ يبدو كفرضية وإن كانت فرضية مستهلكة كما يلاحظ روبير إسكاربي ـــ R. ESCARPIT، إن ثورة وسائل

الإعلام الحديثة وتغيير هياكل التربية أفقدا توازن أدب فرداني وإنساني في الوقت نفسه. إن علاقة الأثر الثلاثية مع المبدع والقارىء ومجموع الآثار أصبحت اشكالية تتحكم بترددها في عملية الكتابة فالوسائل السمعية والبصرية تفرض أولية الصورة الحقيقية على الصورة المتأملة التي تتكون بطريقة ذكية بالقراءة. إن وسائل الإعلام غيرت من وضع الكاتب الكاشف عن عصره، فالإذاعة والتلفزيون يسكناننا اليوم في قرية بحجم

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الكرة الارضية دون أن يرسما مع ذلك أي تماسك جديد حسب وجهة نظر (مارشال ماك لوهان ـــ M. M. LUHAN) لقد اختفى الالتحام والنظام الناشئان عن العلاقة المحددة للموضوع والواقع حتى وإن كانت علاقة ثورية. إن تلك الأمور المقنعة وهي البديل عن المعقولية الكلاسيكية، تفتقد كل نقطة ارتكاز أمام انفجار العالم الداخلي على العالم الخارجي. كل شيء صار روائيا على الشاشة وعلى أمواج الأثير: فخصوصية الأدب العائد دوما إلى بعض القصص تبدو شيئا مشكوكاً فيه. إن استحواذ الأدب الصافي، الموروث في فرنسا عن مالارمي بدون شك والظاهر أيضا في الرسائل الاسبانو ـــ أمريكية والأمريكية، يدل على المجهود المبذول للتفريق بين طرق التعبير ومعارضتها، وهو يتناسب مع العمل الدقيق في إخراج الصور التي لا تحصى بالمقارنة مع صور العروض والتخاطب اليومي. إن المحور ـــ الشيء في روايات (ألان روب ـــ غرييه A. GRILLET) (وخاصة في «الماخور، ١٩٦٥») يضع (الواقع؟) (RÉALIA) في الأثر لينفي كما ينبغي كل نسخ أو تكرار للواقع.

ماذا يستطيع بلزاك جديد ضد السينما وتاريخ مجتمعنا الذي ترويه جرائدنا؟ إن الأدب كموضوع ـــ حين أعيد إلى نفسه ـــ قد أصبح هشا بالتأكيد، فهنا كتاب الجيب، هذا الكتاب الذي يرمى؛ وأصبح الناشرون يفكرون في كتاب المستقبل الذي سيكون إضافة إلى الصورة والصوت وملحقا لهما ومكملا لهما. إن «المكتوب» ـــ وقد قل شأنه بهذا الشكل ـــ قد أصبح إما عاملا حياديا واما إشارة إلى عالم من العلوم (LOGOS) وما هذا إلا طريقة للاعتراف بأننا لا ندري ما الوظيفة أو المكانة التي نعطيها لكلمة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الكاتب الخاصة؛ «و كما قيل كثيراً من قبل فان الكاتب هو الذي يعرف ولا يستطيع أن يفكر إلا في صمت الكتابة وسرها، وهو الذي يعرف ويتحقق كل لحظة أنه حين يكتب فليس هو الذي يفكر في لغته بل لغته هي التي تفكر فيه وخارجه.» (جيرار جونيت ــ G. GENETTE).

إن السؤال التقليدي. للواقعية (ماذا تستطيع أشجار الكتب ضد أشجار الواقع؟) كما قال (إيف برجيه ــ YVES BERGER). يجد نفسه مجددا وموضوعاً ضمن مجال طرق التعبير: «ماذا تستطيع ضد أشجار السينما، والصورة، وحفيف أوراق الشجر الذي تسمعه الاذاعة».

المجال الأدبي يتمحور تجاه هذه الضغوط. فخيال القرن التاسع عشر (الرواية، الشعر، المسرح) هو خيال الكلية: إذ حين يعبر المبدع فهو يتمثل العالم ويقول الواقع الذي يسيطر عليه والذي هو مالكه أيضا بكلامه وذكائه وأحيانا بماله. ان الكتابة ــ وهي بالضرورة إعلام عن شيء وعن أسلوب ــ ترتكز على ثنائية الكلمة الشيء وتكون اللحظة القولية التي تمتلك جوهراً (الفكرة) وتجسيداً. الأدب مضاف إلى الواقع ولكن أيضا مطروح منه فمن الذاتية الرومانسية إلى الطبيعية اللامتأثرة لم يتغير ذلك الاعتقاد؟ وحتى حين يوضع الأدب نفسه تحت لواء الجمال أو عدم الالتزام فانه يحافظ على نهايات أدبية متوازية، ويبقى بوضوح صورة للمعنى المحدد من قبل. وكما يعتقد اليوم، فان الأدب بسبب امتناعه عن قول الشيء الذي يجب أن يقوله، أصبح متعرضا لخطر أن يتحول إلى تحقيق مع العلم أن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كل تحقيق هو أدبي بعض الشيء لان تقاريره ليست بريئة ولأنه يعطي الإعلام بنيته القصصية وعوامله المحورة لكل نص. إن الطبيعي والمعقول والمسلم ليس إلا أموراً وهمية فلا يمكن أن يكون هناك معنيات وواقع ممثلة فقط لأن كل قول هو حامل لمعنى، ومن هنا تلحق الازدواجية دوما بالأثر: المعنى المحدد المعروف، والمعنى الذي يحدث وتنسج خيوطه في لحظة الكتابة نفسها. وتظهر تقسيمات جديدة للأنواع انطلاقا من هذا المنظور لا ترتكز على أية قاعدة أو فن شعري بل تنتج من الاستعمال الذي يريده الكاتب من الكتابة. لقد ميز (رولان بارت R. BARTHES) قديما بين الكاتب والمؤلف[1]: أما (بول بودين P. BODIN) «امرأة شابة. ١٩٦٩» و (آلان بريفو ــ A. PREVOST) «غرونادور، ١٩٦٦» ــ فقد اقترحا الرواية الإعلامية وذلك بمزجها بين الإعلام والقصة، وقد جرب هذا النوع أيضا كل من (ترومان كابوت ١٩٦٦ ــ ونورمان مايرــ شيكاغو ١٩٤٨).

ان وسائل التعبير الأدبي المحض قد جعلت في خدمة الحدث كتاريخ فأصبحت الرواية وقائعية مذكرة بذلك بالصلة الوطيدة بين النثر والتاريخ في تكونها الظاهري. ان هذا الشكل القصصي ناتج عن الدراسات الاجتماعية المعاصرة: فالوثيقة تصبح قصة عند اوسكار لوفوا،

---

(١) الكاتب هو الذي يبدع الكتابة أما المؤلف فهو الذي يجمع الشتات ويلمه ويؤلف بينه فيصير كتابا دون أن يكون له فضل في اختراعه. ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن الشاعر والناظم. (المترجم)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

O.LEVOIS « أبناء سانشيز SANCHEZ ١٩٦١» و «ألفيدا، ١٩٦٦» أما ديفيد ريسمان D. REISMAN فيقدم تخوفا جماليا لأمريكا، لا علاقة له بعلم الاجتماع الجغرافي، ويرفض كل الواقعيات الرومانسية. أما هيمنغواي فكان يظن أنه يستطيع أن يستخرج من الكتابة الصحافية نظرية للإبداع الأدبي وهو وهم تدينه الرواية التحقيقية التي تريد أن تكشف عن الأحداث والدلائل الموجودة والمحددة لأنها تحقيق قبل كل شيء. ان فكرة محتوى الأثر التي ترفضها (سوزان سونتاغ— SUSAN SUNTAG) «الأثر يتكلم، ١٩٦٨» وهي تراها من أهم العقبات في عملية الإبداع تظهر هنا لا كمكونة للكتابة بل كوسيلة للفحص والإثبات والحكم. إن الكاتب، حين يصبح شاهداً، يعترف ضمنيا ألا شيء بحوزته، فالتحقيق هو الشكل الحديث للغرابة الذي يعبر استئصال الموضوع فيه عن نفسه. لقد قربت سوزان سونتاغ وضع الكاتب اليوم من وضع عالم الاجناس كما يحدده ليفي شتروس LEVI- STRAUSS بقوله: «لا يمكن الفرار من المأزق: فإما أن ينخرط عالم الأجناس في أعراف جماعته ولا تثير فيه الأعراف الأخرى إلا فضولا عرضيا، نبذها موجود دوما؛ وإما أنه قادر على الاستسلام اليها كليا وتبقى موضوعيته معيبة بسبب أنه سواء أراد أم لم يرد فلكي يستسلم لكل المجتمعات لا بد أن يكون قد آمتنع عن مجتمع واحد على الأقل». على الكاتب أن يكون إما خاضعا لمجتمعه فيعيش غريبا بين جماعته الخاصة وإما أن ينشق فيحكم على نفسه بألا يتمسك بشيء. إنه في الحالتين يؤكد استلابه الذي يشبهه قصداً مثل: (فيليب سولرس SOLLERS) باستلاب البروليتاري واللغة تبدو وسيلة تبادل مفسدة كالمال

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تماما فصنمية السلعة والموضوع تتسبب في صنمية الكلمة ــ التمثيل. على كل واحد أن يخترع اللغة التي تهرب من هذا الخضوع للواقع؟ ورولان بارت R. BARTHES يقترح أن نقلص الفعل «كتب» إلى استعماله اللازم. والأدب «الأدبي» يعارض الرواية الإعلامية التي تجعل من التمثيل وسيلة للتحري. أما سولرس ــ SOLLERS فيرى أن «للغة وظيفة سلبية بطريقة عميقة، هذه اللغة التي لم توجد لتسمية أي شيء من الأشياء الخاصة بل لغياب ما يسمى.» إنه اقتراح غريب يبقي على الدال ويلغي المدلول ولا يرضي أن كل تسمية هي تسمية شيء في غياب ذلك الشيء في الوقت الذي تعطي فيه للغة والكتاب حيويتهما الخاصة. إن الكلمة تنشيء المعنى وهي مستقلة عن المدلول، فالكتابة هي التحرر من حدود الواقع لانها اختراع للغة ودلالة في الحيز المغلق للأدب: فالواقعية مستحيلة. إن البحث عن العالم يصبح نظرية وتصبح مراسلات الكتابة عبارة عن تقارير. يجب الوقوف أمام الخارج كما أمام نص وليس أمام عرض ولا يوجد معنى يقدم نفسه بكل وضوح، بل هو يصنع بالقراءة والكتابة. يجب على الأثر أن يتوالد آنطلاقا من ذاته.

وينتج عن هذا أن الأدب الحي الوحيد هو الذي يتألف أو يقرأ: أي الأدب النشط، وكل ثقافة أدبية جاهزة تجد نفسها بالتحديد موصومة بالبطلان لأنها تزعم بأنها تحافظ على معنى دائم وتبلغه، في هذه الحال يضاف إلى الكلمة ــ الشيء في الواقعيات المختلفة: الثقافة ــ الشيء، والحقيقة ــ الشيء، والتعليم ــ الشيء؛ ولذا فليست الإلياذة هي التي تستطيع أن تفسر «الأشخاص» و «الأعداد» مثلاً بل رواية جان ــ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لويس بودري ـــ J.L. BAUDRY أو سولرس ـــ SOLLERS هي التي تسمح بقراءة جديدة لنص هوميروس. يجب تفضيل مفهوم موحد للأدب الذي لم يكتب أو يؤلف نهائيا. بل الأدب الذي تتكون كليته وتكتب من جديد وتقرأ من جديد من كل قارىء حاضر مع كل كاتب حاضر، هذا الكاتب الذي يخلق معذبيه كما يلاحظ بورج ـــ BORGES. يجب تفضيل هذا المفهوم على الاستمرارية المزعومة لتاريخ الأدب. البديل الخادع لثقافة أدبية تعترف بالكتابة كمحتمة لكل تفكير وترفض غموض هذه الثقافة والتفكير التأملي. إن ما تقدمه يغير تصورنا للماضي والمستقبل. إن الأدب الحي حضور لا يحصره زمن بسبب أن كل مدون يمكن أن يصل بالماضي.

وانطلاقا من هذا الواقع فان الكاتب متعدد كما يذكر وليام س. بوروس في رأس «نوفا إكسبرس ـــ NOVAEXPRESS» عام ١٩٦٤: «إن توسيعا لمنهج القطع أو البتر «CUT UP» قد تم في هذا الكتاب وهو في الواقع تأليف لعدة كتاب أحياء أو أموات». إن الأدب يبدو مجالا مطّاطياً (PLASTIQUE) فتاريخه لا يلتبس مع صيرورته بل بتخيل واسع مؤلفه خفي، وكل كاتب هو ظهور.

ان مفهوما كهذا هو عند المؤلفين الفرنسيين موقف جدلي يدين تاريخ الأدب خاصة كعلم مكرس للنظام الزمني التعاقبي (الكرونولوجي) ولرابطة القرابة بين المؤلف والأثر. وهذا الموقف يتولد أيضا من الذاكرة الأدبية العامة الحية حقا؛ وفي هذا أصالة أقل مما يظهر فالعهد الاسكندري حاول الإحاطة بالظاهرة الأدبية وتحديد نظامها الداخلي بالفصاحة (التأمل في اللغة). إن كلاسيكيينا، بالمحاكاة المبدعة، قد أظهروا بوضوح وعيهم

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بدخولهم ضمن المجموع الأدبي، وبالإرادة، في استعمال هذا الوضع كوسيلة للاختراع: فالأدب مربط الأدب.

والشيء نفسه قد حدث بالنسبة إلى (صامويل ت ــ كولريدج «SAMUEL T. COLERIDGE») وهوجو وبلزاك، فالأديب المعاصر يركز على تمييز الأدبي من اللاأدبي والأثر وحده هو الذي يستدعي أثراً آخر.

ان هذا التعاقب الضروري يضمن استقلالية الإبداع التي هي بمثابة الحتمية الخاصة لذاتها. إن مفاهيم التشكل والمصادر الموروثة عن التاريخ و«الموضوعية» ــ أي مفاهيم الغاية الايديولوجية للكتابة (الالتزام) ــ هي تشوهات خارجية وتعسفية للموضوع الأدبي؛ والنصوص المختلفة لمؤلف ما أو لمؤلفين مختلفين يجب أن تؤخذ على أنها جميعها تنوعات. ان كل كتاب يقيم علاقات نصوصية متبادلة ومتوازية، والمجهود المعاصر هو إيجاد تنظير للأدب ينشأ من الأدب وفي الوقت نفسه يجدده في إطاره الإنساني. ومن هنا فان كل إبداع هو نقدي لكنه في محاولته التنظيرية يتعرض لخطر أن يصبح خارجا عن الأدب، فسولرس يريد أن ينغلق الأدب على نفسه ويربطه بمشروع ثوري منسوخ عن الماركسية وليس مؤكدا أن العلاقة التي يقيمها هكذا تكون شيئا آخر غير مقارنة تافهة.. وأما (موريس بلانشو M. BLANCHOT) فيعطي مظهراً أخلاقيا ميتافيزيقيا لتأمل مشابه يضع عملية الأدب إلى جانب الليل والموت. ومن دون شك هناك جزء من الأدب غير قابل للتنظير لأن كل نظرية تفترض وجود لغة خارجية للأدب كما يقول (تودوروف ــ TODOROV). ان الأخوة الأعداء «للرواية الجديدة» و «كما هو» يحاولون مع ذلك التقليص من هذا التناقض

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بتشكيل مؤسستهم الإبداعية لكنهم لا يستطيعون منع كل فن شعري من أن يتميز عن باقي الآثار.

ولا نستطيع أن نقرر ما إذا كان عطاء عصرنا الثقافي سيكون خصبا أم لا من وجهة نظر الإبداعات الفاصلة؛ لكن هذا العطاء يظهر وكأنه شاهد في فرنسا على الأقل على تحول عميق في طبيعة الأثر والإحساس وعلاقة الكاتب والجمهور. وبالرغم من الإطار الملح للأنواع التقليدية ــ وهي في الحقيقة فاسدة ــ فان بداهة وفصاحة تتكونان وتنطبقان على كل أنماط القول (التاريخ، التحقيق، الرواية، الأدب الشعبي أو الشفوي) وإن كانتا لا تجران دوما إلى تجديد المحاور. إن الجمهور تقلص حتى صار يقتصر على المثقفين فقط، ويبدو أن المؤلف جعل من تأليف الآداب الجميلة مهنته، وهمه أن يميزها (وأيضا أن يحددها) عن الأفكار التي أحدثتها اللسانيات والبنيوية. أما بلانشو ــ BLANCHOT فيصرح بالتعاسة الثقافية للكاتب، فالجمهور والنجاح متشابهان. وضرورة التوصيل ما زالت ملحة لكن القراء يظهرون أولا ككتلة خارجية تفسد خصوصية الأدب، ومن هنا تناقض مارغريت دوراس MARGUERITE DURAS الظاهر فهي تزعم فيه برفضها لكل أدب ملتزم على طريقة سارتر بأنها تسهم في إيقاظ الوعي الطبقي بروايتها الحديثة لكنها تعلن أنها توجهها إلى عمال رينو RENAULT. ان الخلافات والخلط تنتج عن الامتناع بأن الأدب المتميز عن اللاأدب، يمكن أن يكون له تأثير خاص على الجمهور الذي لا يكون سياسيا فحسب أو فنيا لا غير، أو أخلاقيا فقط بل يكون كل ذلك في وقت واحد؛ ويتحدث عن الانسان، ليس

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الإنسان المحدد، او المحصور بحدود إقليمية بل الإنسان ككل، ذلك الموجود فوق كل الممنوعات وكل الاستلابات. وكما اقترح (إريخ اويرباخ ERICH AUERBACH)، وكما أكد جورج لوكاتش LUKÁCS بمفهومه عن «الواقعية النقدية» فإن رواية القرن التاسع عشر تؤسس إبداع الأثر واستقباله على «الوعي الممكن» فعنوان ديكنس«DICKENS» (الآمال الكبرى) ذو مغزى واضح. ان الأدب موجود بالاستناد الى التاريخ وينسب قوله إلى حركة الصيرورة (الطبقة الاجتماعية كما يقول أورباخ و البروليتاريا كما يؤكد لوكاتش)، ففلسفة التاريخ والايديوجيا تزودان الأثر الذي يرسم المستقبل وطريق الكمال المستقبلي. ان الأدب الحديث، وهو إبداع وقراءة، يريد أن يحافظ على وظيفة نقدية ولكن يريد أن يحرض على نهضة للإنسان ككاتب أو لقارىء أكثر من أن يكتشف قرنا زمنيا أو أرضا جديدة: «كان ذلك قبل ذهابي إلى مصر كما يقول (ميشال بوتور ــ M. BUTOR) أي أن هذا يعود إلى زمن بعيد لأن مصر كانت مسقط رأسي الثاني، ويمكن القول بأني قد عشت طفولة ثانية». (صورة الفنان في شكل قرد صغير، ١٩٦٧). ان هذه النهضة تتشخص في التحرير المطلق، فالادب بالنسبة إلى الكاتب أو القارىء ليس وسيلة للتعبير، للخروج عن الذات، بل وسيلة ليكتب ذاته ويحدث ذاته ويتعرف على ذاته وليصنع نفسه بذاته، مثل هاملت الذي «يقرأ في كتاب ذاته» كما يقول (مالارمي MALLARMÉ) ويخرج على الأخشاب شخصية تراجيدية حميمية وخفية، إني أكتب واقرأ ذاتي كنص، فالكتابة تختلط بما هو خفي فينا ــ اللاوعي ــ والذي يكون بعد لغة منظمة. إن القارىء والكاتب لا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يتخاطبان بواسطة «الخارجية» (الكتاب وما يمثله) ولكن عن طريق اللغة التي يكونها كل لنفسه في مكان الكتابة والتي يجعل بواسطتها الوجه الخفي في ذاته يتكلم. هذه هي «تجربة الأبعاد» كما يقول سولرس، فالوعي الممكن يعيدنا إلى أنواع وطبقات، والكتابة كخلق الكائن بذاته تترك الموضوع في فرديته وتترك البيّن مع أشباهه برفضها الممنوع وكل اللغات الكاذبة. إن الكتابة لا تبني «بابل جديدة» لكنها تجعل الجميع يبنون ويجدون رمزية وأساطير إنسانية. لقد بينت ميرسيا إلياد MIRCIA ELIADE صلة الأدب بتقنيات النشوة والطقوس الاولية، وبتعبير آخر صلته بالعملية المنظمة لامتلاك الموضوع بذاته وباختراع المعنى: فالكتابة كامتحان أو معرفة تقود إلى «النشوة المادية، ١٩٦٧» (لجان ماري لوكليزيو ـــ J. M. LECLEZIO) أو «النصيب اللعين، ١٩٤٩» (لجورج باتاي ـــ G. BATAILLE). أما (خوليو كورتازار ـــ JULIO CORTAZAR) فيذكر بأصلها اللعبي (LUDIQUE) ويقترح بـ (رايويلا، ١٩٦٣) قصة ذات مسافتين، فالفصول المرقمة من ١ إلى ١٥٥ يمكن أن تقرأ بتتابع أو حسب التسلسل العددي حتى رقم ٥٥ حيث تشكل ثلاث نجمات كلمة النهاية ـــ وعلى القارىء حينئذ أن يتحمل مسؤوليته في مواصلة القراءة ـــ بعدها حسب نظام يذكره الكاتب والذي يشبهه التطور الروائي بحركة الإياب والذهاب في لعبة المربعات (MARELLE) وتعود المبادرة إلى الكاتب الذي يجب أن يستعمل حريته، ويتم التخاطب بالشعور الذي يمثله الأثر وليس بالاتفاق حول العالم الممثل. إن الموضوعات لم تعد تلتقي أبداً في متخيل يتصل بالموضوعية الخارجية (الواقعية) بل بفضل

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الاستعمال الدقيق للكتابة حيث يتعامل التكيف الأعلى للأنا: الخيال. ان غائية الأدب ليست لا الدلالة «DENOTATION» ولا المفهوم «CONNOTATION» بل الاحتكاك، والأدب وهو مقصور على ذاته، فانه يبلغ بحرية «الخارجية» و «الغير».

ان فرضيات المدرسة الفرنسية هذه ترتكز على تفرقة ثقافية ثنائية ناتجة عن آزدواجية الفكر الديكارتي مع الثورة الصناعية. ويجب تصحيح الأول بجعل اللغة مكاناً للتشكيل المتبادل بين الآثار والعالم، لكن وحسب التقليد النقدي للقرن التاسع عشر الممثل جيدا من طرف (ماثيو أرونولد ـــ M. ARNOLD) فإن التعبير الأدبي ما زال مفضلا: فحين أصبح يقتصر على ذاته لم يعد يأتي ليحتك بالأشياء الصناعية. ان الأدب يطمح إلى الإمساك «بالكلية». وعلى الطريقة الهندسية فان «الكتاب القادم» يلتبس مع بنية العقل نفسها. وعلى هذا الكتاب، وهو مفتوح، أن يعطي مداخل متعددة ليسمح بإعادة خلق النص كما اقترح (كونراد أيكن C. AIKEN). لكن إذا كان «كل خطاب أدبي يشعر ـــ كما قال (ميخائيل باختين M. BAKHTINE) ـــ بطريقة حادة قليلا أو كثيراً بمستمعه وقارئه وناقده، ويعكس على نفسه آعتراضات ممكنة، فان هذا الحوار الجدلي الضمني، ليس فقط نصيا ـــ متبادلاً بل هو يشمل مجموع طرق التعبير، فالأدب يبحث أيضا عن الصفاء حتى أنه لا يعرف كيف ينظم هذا الحوار». ويذكر ميشال بيتور أن الكتاب ـــ وهو شيء ضمن أشياء أخرى ـــ ليس الناقل الوحيد للغة، وأن الكلمة ليست فقط إشارة صوتية ولكن هي أيضا إشارة بصرية، ونتيجة لذلك يمكن أن تشرك مع شيء آخر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وكتاب «الحركة» ١٩٦٢» يكشف عن تأثير التلفزيون والسفر بالطائرة: فالرواية تصبح خارطة سوداء كبيرة تضع عليها أسماء، ونموها يرتكز على الأصوات المتشابهة. إن التعداد المنظم يكون كلية عضوية وتركيبا للعوامل الأمريكية، فقد تصرف الكاتب، حسب مصطلحاته، بطريقة آلة حاسبة إلكترونية؛ ونوعية الحروف والترتيبات المطبعية وترقيم الصفحات تبعد الكتاب عن الرسالة وتجعل منه لوحة. ويمكن أن نتصور الكتاب الإعلان الذي يكون نهاية الكتاب ويعطي بعداً فضائيا للنص. ان الإنسان بالكلية يصبح تحريفاً ساخراً: فرتشارد هورن «R. HORN» يقترح قصته «دائرة المعارف، ١٩٦٩» وهي تسلسل لفقرات منظمة حسب الترتيب الألفبائي كفصول في قاموس. أما أندي وارهول «A. WARHOL» في روايته «A، ١٩٦٨» فيجعل من الكتاب شيئا (POP)[1] فترتيبه المطبعي يذكر بالملصقات والحجة تظهر فيه كنقل الشريط التسجيلي الذي سجلت فيه المحادثات والأصوات الأكثر جنونا. إن الكتابة وحدها ليست ناقلة للمعنى ولكن أيضا عدوى طرق التعبير المختلفة، فالشيء البسيط هو لغة بعد سواء أأدرك ام استعمل. ان استحواذ الأثر الكلي هو نتيجة للفصل الذي أحدث بين الدال والمدلول. إن المعبر (المؤلف أو القارىء) ليس الوحيد الذي يخلق الدلالة الموجودة بعد في كل مكان، فلاسترجاع هذا التوازن دون تفكيك صفاء القول الأدبي فلا بد من إضافة الأصوات والأشياء والصور. ان هذه التعابير تتلاعب فيما بينها حسب علاقات

---

(١) POP = للدلالة على الصرعات الحديثة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

خطرة وهي أبعد ما تكون عن القيادة إلى إخضاع الأثر (التمثيل)، ومن هنا يتشكل أدب لا يبغي أن يكو أدب استنساخ للواقع وان كان يبقى وصفيا. لقد حاول بيتور «M. BUTOR» في «٦٨١٠ ٠٠٠ ليتر ماء، دراسة ستيريوفونية» أن يعطي هذا الأثر الكلي حيث تشي الكلمة بالفصاحة وتشير إلى آعتقاداتنا الثقافية المسبقة وتعتقل الإظهارية. لقد احتفظت «٦٨١٠ ٠٠٠ ليتر ....» في شكلها المطبعي ــ وهي معدة أصلا للإذاعة ــ بالبعد المتعدد الذي يعطيها إياه الشفوي، وذلك بالتلاعب بالإشارات والترتيب المطبعي. إن الأدبي يمكن ان يتورط مع اللاأدبي فكل قول هو في الوقت نفسه اسمي وواقعي وإذا ألغى الكاتب المدلول فإنه يدخل ضمن المثالية. إن مشكلة الأدب المعاصر هي بالأساس مشكلة العلاقة بالواقع كطريقة للتعبير بدون شك ولكن بطريقة أكثر كتطبيق عملي[1] «PRAXIS» أما رولان بارت فيدعونا للبحث في «سارازين SARAZINE» لبلزاك عن القابل للسمعية والبصرية «SCRIPTIBLE» وهو طريقة للكلمة التي نسمعها (المقابلة للمقروءة أي ما هو معد للقراءة) والذي معناه راكد بسبب الايديولوجيا. إنه يضع الكتابة والقراءة خارج كل مجال ثقافي حتى يحافظ على خصوصيتهما، فالقارىء والكاتب يحافظان على الحرية الكاملة لأن الدلالة ليست ثابتة

---

(١) تطبيق عملي في الفلسفة الماركسية. محاولات تغيير العالم وبخاصة وسائل الانتاج التي تقوم عليها البنى الاجتماعية. في الفلسفة الوجودية: مابه ينكشف الوجود في التاريخ.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وحتى الشكل يبقى مشكوكا في أمره أيضا، فالكتاب يمكن أن يمثل أو يقرأ أو يصور في فيلم أو يرمى كما تؤكد مارغريت دوماس (M. DUMAS). إن الرفض لكل قمع يقود إلى طريقة غير محددة في عملية الخلق وأيضا إلى ارتيابات نظرية فأوصاف ألان روب ــ غرييه لا تتغير حسب سرعة فرضياته الروائية.

إننا بإبراز الطابع السمعي البصري (SCRIPTUAIRE) للنص وقصر الأدبي على نفسه بطريقة جافة، نجعله أكثر هشاشة لأنه يعرف كفاصل بين اللانص (أي ما لم يقل) وبين النص القوي (أي التأويل الحر الذي يدعى إليه القارىء)؛ وهما لا يكونان مكانا حرا للايديولوجيا ولكن مكان حيث تسجل فيه هذه الايديولوجيا بطريقة فوضوية حسب هوى القارىء. ان هذا الأدب، نظراً لعدم الاعتراف بقوة الواقع، يصبح بالضرورة لعبة لهذا الواقع فور تسليمه إلى الجمهور. ولذا فإن الاستقلالية المرتبطة بخلق الأثر والصريحة مع المحسوس لا توجد بالضرورة في الناحية الاجتماعية؛ ولا نستطيع أن نخلص من هذه المعاينة إلى أن الأثر مشدود كليا بالظروف الخارجية. إن الإسنادية المحتمة لا يمكن ان تشكك أساساً في الاستقلالية، فالحدث الذي يمسك به الأثر يختلط مع هذا الإبهام الملح وهذه الخيبة الضرورية والصورة الذاتية للكاتب تقدم تحرك هذه العملية؛ فكتاب «رولان بارت ١٩٧٥» بقلم رولان بارت نفسه، يقيم ــ بتقريب الصور الأولية وبالنص المبني حسب النظام المعهود وهو عرض مقطع ومقنع لاستمرارية السيرة ــ يقيم المجاورة ومن هنا القرابة بين الاستقلالية والاسنادية (التبعية)؛ وهذه القرابة غريبة بدون شك عن الاختيار المقصور للكاتب ولكنها بينة على

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

امتداد القراءة. إنها علاقة بين وضع تاريخي وثقافي، محسوسة في إثبات للمكان الخارجي نفسه أو في النقل بين فصاحة تأخذ بالحسبان التذكير بالفراغ وبالمسايرة في تقييد الغياب. إن (ارنستو ساباتو E. SABATO) يتوصل في كتابه «ملاك الظلمات، ١٩٧٤» إلى شاهدة قبره، وبهذا يضع نفسه ضمن العلاقة المشكوك فيها بين الاستقلالية والإسنادية ويستعمل لصالحه المعطيات العلمية لحجة السيرة كالتفاهة وركود التذكر ليؤكد «الموعد المستمر المضيع» للحياة ويربطه بالصيرورة نفسها. إنها دعوة إلى قراءة التبادل الضمني بين الموضوع والتاريخ من التقرب النرجسي المحتم. أما نورمان ماير فقد اختار بروايته «جيوش الليل، ١٩٦٨» الخيال الشيزوفريني ليبين الرواية كتاريخ والتاريخ كرواية. إن التعريف الواضح على العوامل الثقافية، أو التذكير بمجال مبحث العلوم[1] «EPISTEMOLOGIQUE» المعاصر يبينان أن الأثر — وهو أبعد من أن يتعرض لبعض الاستعباد — يجد في إمساك الواقع بهذا الشكل العودة الأولى إلى الإسنادية والاستقلالية. وابتداء من عام ١٩٦٠ يقدم توماس بنشون T. PYNCHON. بكتابه: «القصور الحراري — «ENTROPY» نقلا قصصيا للقانون الثاني للترموديناميك ثم يتجاوز بكتابه «جاذبية رينبو GRAVITYS RAINBOW، ١٩٧٣» عدة مبدعين فرنسيين طليعيين ليقترح أن بياض الدال وأثر «القانون» هما أيضا محيران ولا يمكن تفريقهما. ومنذئذ فإن الخيال الأدبي ليس شيئا آخر سوى الخيال بكل

(١) — مبحث نقدي في مبادىء العلوم وفي أصولها المنطقية.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بساطة أو الخيال الاجتماعي الملتبسين في انتاجهما الثقافي والعلمي والفيزيائي، وهو خيال أدبي ليس له مهمة أخرى غير التأكيد على أن الخيال قد دمج نهائيا في مجموع إبداعاته وفوضاها. وإن كل اختراع جديد يختلط بالجهد من أجل تقليص هذه الفوضى في الوقت الذي يزيد هو منها أو التلاعب بين التزايد الحراري NEGENTROPIE والقصور الحراري ENTROPIE، ولعلها إعادة أساسية لمشكلات السمعي البصري والمقروء؛ ولذا فالكلمة لا تتوقف عن الحركة وليس فقط حسب معطيات تعدد المعاني لكلمة واحدة (الاشتراك POLYSEMIE). ان التنظيم الأدبي مهما كان ظاهرا فهو مصدر للفوضى، فهناك طبعا الحروف الصامتة والحروف الناطقة، لكن الكلمة في القصيدة ــ الموضوع ــ تهرب من لعبة اليمين واليسار، ولذا فان الشعر الموضوعي الأمريكي الذي كان في البداية متماشيا مع واقعية متفق عليها، يفقد كل يقين اسنادي أو معنوي (علم المعاني) بسبب تمسكه القوي بالموضوع.

إذا كانت هناك أزمة للواقعية في الأدب الغربي المعاصر فيجب أن يوافق هذا الأمر الطعن في كل واقع وفي تمثيله. إن (بيار باولو باسوليني PIER PAOLO PASOLINI) في كتابه «AFFABULAZIONE PILADE، ١٩٧٧» يستعير من سوفوكلس القول النهائي: «إن الإنسان لا يتفق مع الواقع إلا بعد أن يكون قد مثله». وبالتحديد فكل تمثيل ليس أول اليوم ومنذ بدايات الإنسان الاجتماعي. ان دَالَّ القصور الحراري -ENTROPIE وصورته في الآثار يدلان على تقاطع هذه التمثيلات بطريقة مركزية في التخاطب الاجتماعي ولكنها متجاورة؛ ومن هنا فإن مشكلات الأدب تظل

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مشكلات الكلية الرمزية، وهي كلية محكوم عليها بأن تبقى فرضية وأن تتغذى بمعاينة إخفاقها، لأن الأثر الأدبي يعامل المجموعات الرمزية أولا كأشياء وكأحداث. إن الحدث يمنع التعرف على كل بنية ثابتة وإن الشيء يرفض أن تعد المجموعات الرمزية كتنظيمات يمكن أن تستخرج منها أنظمة وتستقبل أشياء أخرى. وحين أراد بيار باولو باسوليني طرح مشكلة التمثيل فقد عاد إلى الأساطير الإغريقية فوجد مسألة الاختراع، فربما كانت المجموعة الرمزية معطى إلا أنها لا يمكن إعادة كتابتها وكل شيء يسير وكأن استعمال المصادر السوفوكلية يزعزع حجج سوفوكلس نفسه، وهذا المعطى يمكن أن يسكن من جديد. وهذا ما يدعو إلى ملاحظة مسافة المعاصر مع المجموعات الرمزية الحالية، المتماشية مع العصر أو المنقولة من الماضي والتي تفهم مع ذلك هذا المعاصر، او المشروع الأدبي نفسه وعلاقة الأثر بالايديولوجيا.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٤

تاريخ الأدب

بقلم روبير إسكاربيت

R. ESCARPIT

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن تاريخ الأدب مفهوم يبدو لنا اليوم عاديا إلا أن ظهوره حديث نسبيا، فحتى التاريخ نفسه كدراسة مفسرة للصيرورة لم يتطور حقيقة إلا بتدرج من بداية النهضة وحتى نهاية القرن الثامن عشر. ومن جهة فان مفهوم تاريخ الأدب كما نعرفه اليوم لم يتكون الا في الفترة نفسها. ان لفظة (LITTERATURA) (ادب) اللاتينية لم تكن تدل على وسيلة للمعرفة بل كانت تدل على طريقة للكون؛ وكانت كذلك تدل على ما يمكن أن نسميه الثقافة الناتجة عن الاحتكاك بالكتب. ولم تتغير الأمور في عصر فولتير VOLTAIRE ومن المعروف أن الآداب الجميلة شكل فني، وحين كان يراد الحديث عن الظاهرة التاريخية فقد كان يتبادر إلى الذهن الشعر أو الفلسفة أوالبيان.

ويبدو ان هذه اللفظة آستعملت أول مرة في ألمانيا حوالي سنة ١٧٦٠ م من ليسنغ (LESSING) للدلالة بوضوح على الموضوع الأدبي. وآنتشر بعد ذلك آستعمالها بسرعة في أوروبا كلها وأصبح الحديث عن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأدب شيئا معروفا يمكن دراسته. وهكذا تحدثت عنه السيدة دي ستاييل (DE STAËL) سنة ١٨٠٠ م في مؤلفها المشهور «في الأدب منظوراً إليه من علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية».

وبما أن التاريخ كان في ذلك الوقت شكلا من أشكال المعرفة يؤكد نفسه بقوة فمن الطبيعي حينئذ أن يظهر تاريخ للأدب.

الترتيب والتوثيق

وليس من المنطق في شيء أن نزعم أن تاريخ الأدب لا سوابق له في الماضي بحجة عدم وجود المصطلحات الدالة عليه، فان الشرح الهوميري مثلا والذي يسيطر على المعرفة الأدبية المتعمقة لليونان يحتوي على نقد للنصوص لا يمكن له أن يتجاهل البعد التاريخي فيها. ونجد كذلك أن أهل الإسكندرية خاصة لا بد وأن يكونوا قد اهتدوا إلى وسائل توثيقية تسمح بتفريع انتاج الماضي وترتيبه كما حدث مع تابلوهات كاليماك (CALLIMAQUE) حوالي سنة ٢٥٠ ق. م. وهكذا وجدت البيبليوغرافيا الزمنية التي بقيت حتى في عصرنا هذا من أهم الوسائل التي يعتمد عليها مؤرخ الأدب.

أما في روما فنلمس ميلاد وعي تاريخي معين لما كانت الثقافة اللاتينية تحس أنها وريثة الثقافةاليونانية، فنحن نجد انعكاسات عند شيشرون أو كانتيليان. لكن النظرية العقائدية كانت ما تزال مسيطرة عليها.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لقد دخل التاريخ الأدب عن طريق السيرة تقليداً لبلوتارك (PLUTARQUE) فالرجال المشهورون الذين ترجم لهم سوتيون (SUETONE) كانوا جميعا من الكتاب اللاتين.

وفي القرن الثالث عشر، تحدث ابن خلكان، بلوتارك الإسلام، (اديب من العصر الكلاسيكي)، حياة العديد من الكتاب العرب[1]. وفي الوقت نفسه تقريبا أطلعنا على جانب هام من أدب القرون الوسطى بفضل كتاب أوك دي سانت ـ سيرك (UC DE SAINT- CIRC) «حياة التروبادور».

معنى التاريخ

كان الوعي بالصيرورة من أهم خصائص فكر النهضة وقد وجد ركيزة له في البحث عن الهوية من وجهة النظر الأدبية: هوية الكاتب من جهة وهوية الثقافة القومية من جهة ثانية. وقد استطاع الكاتب، كما لاحظ روني ويلك (R. WELLEK)، ان يخرج من السرية ويكتسب بعدا تاريخيا بفضل المطبعة. وشاعر العصور الوسطى ليس مجهولا بالضرورة لكنه لا يملك تلك العلاقة الوطيدة بالأثر الأدبي الذي اتخذ شكلا ثابتا ونهائيا كما هي الحال عند الكاتب المعاصر. وانطلاقا من هذا فإن الكاتب قد أصبح شخصية تاريخية محددة بهيكل النصوص الواضحة والمؤرخة. إن له وضعاً

---

(١) يشير إلى كتابه وفيات الأعيان وإن لم يكن هذا الكتاب هو الأول الذي نلمس فيه ميلاداً واضحا لتاريخ الأدب فقد سبقه ابن سلام وابن قتيبة وغيرهما.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

في التاريخ ولم نعد، حين نتحدث عنه، تتبادر إلى أذهاننا تلك السيرة بتفاصيلها الجزئية، ففي حدود سنة ١٣٦٠ م كانت «حياة دانتي» التي كتبها بوكاتش تدخل ضمن تاريخ الادب، وكذلك كان السوماريوم (SUMMARIUM) الخاص بأهم الكتاب البريطانيين (١٥٤٨ م) الذي تم بإشراف القس الأنجليزي جون بال (J. BALE) يحوي بعض الملامح التاريخية توحي برؤية بعض التطور.

وموازاة لذلك فإن الثقافات القومية المعاصرة بدأت تشعر بأصالتها تجاه الثقافات العالمية أو اللازمنية كالثقافة القديمة، وبدأ ذلك طبعا بالتأكيد على اللغة. وابتداء من القرن السادس عشر بدأت تظهر التفاسير والدفاعات عن اللهجات التي ارتقت تباعاً إلى مستوى التعبير الأدبي؛ وما زال الأمر مستمرا حتى يومنا هذا. وكانت تلك المعاصرة وتلك الوطنية ترجمان غالبا بالبحث عن أصولهما في العصور الوسطى؛ ولذا كتب كلود فوشي (C. FAUCHET) عام (١٥٨١ م) دراسة عن «أصل اللغة والشعر» الفرنسيين نظماً ونثراً بالإضافة إلى ثبت بالأسماء وفهارس لسبعة وعشرين ومئة شاعر (١٢٧) فرنسي عاشوا قبل عام (١٣٠٠) (MCCC). وبعد أقل من قرن من تلك الدراسة المتواضعة نجد دراسة أخرى قام بها دانيال هوي (D. HUET) عن «أصل الروايات» وهي عبارة عن مقدمة لكتاب السيدة لافاييت (LAFAYETTE) المعروف بـ (ZAIADES) إلا أن تلك المقدمة تدخل ضمن التاريخية التفسيرية بالمعنى المعاصر لهذه اللفظة بالرغم من عصرها المتقدم الذي كتبت فيه.

ان هذا التطور يندرج ضمن ما يسميه بول هازاد (P. HAZARD)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

«أزمة الضمير الأوروبي». وبلغت هذه الأزمة مرحلة حرجة عام (١٧٣٣م) حين نشر رجال الدين «البندكتان» في سان مور الجزء الأول من «تاريخ الأدب الفرنسي» الضخم الذي ما زال تأليفه متواصلا حتى عصرنا هذا؛ إلا أن لفظة أدب في هذا المؤلف تتجاوز بكثير المدلولات التي نعطيها إياها اليوم. إنه تاريخ للثقافة المكتوبة التي لم تكن الآداب الجميلة إلا مظهراً من مظاهرها.

وكان يجب أن ننتظر السنوات الأخيرة للقرن الثامن عشر كما قلنا سابقا، لكي يظهر تاريخ حقيقي للأدب، اذ ظهر مثالا على ذلك بين عامي (١٧٩٠ م) و (١٧٩٨ م) كتاب (أردوين جوليوس كوخ: ARDWIN J. K= COMPENDIUM DER DEUTSHEN LITTERATURGESCHICHTE) وبالرغم من أنه ليس سوى كتاب بسيط فلا بد من الاشارة إليه.

عصر المؤرخين

ان جيل السيدة دي ستاييل سرعان ما أعطى للفظة أدب محتواها وخاصة عن طريق فريدريك فون شليجل الذي نشر مؤلفه ــ «GESCHICHTE DER ALTEN UND NEUEREN LITTERATUR»[1] عام ١٨١٥ م ــ فسيطرت الافكار المحلية والقومية على تاريخ الأدب إذ

(١) رسائل متعلقة بالأدب الألماني الجديد

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كان تطور هذا التاريخ يتماشى خطى بخطى مع تطور القوميات وتأكيدها. ومنذ القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا وكل بلد يكتب تاريخ استيقاظه الأدبي ويعيد كتابته مراراً ودون كلل لأنه في غالب الأحيان يجد فيه التعبير الدال على هويته.

لكن سرعان ما طرحت مشكلة المناهج نفسها إلى جنب الأهداف والغايات. لقد كان مؤرخو الأدب الأوائل مؤرخين باختصار وتتمثل هذه الحال بفرنسا في ا. ف ـــ فيلمان (A. F. VILLEMIN) وإدغار كينيه ـــ (E. QUINET)؛ غير أن شخصية مؤرخ الأدب الذي يختلف عن الناقد وان كان وثيق الصلة به، ظهرت في منتصف القرن التاسع عشر. إنه رجل متخصص متسلح بمناهج خاصة تحمل طابع الاتجاه الجامعي المهيمن. إننا نجده في انجلترا مثلا، من ويليام هازلت حتى ماثيو ارنولد انطباعيا معتمداً على علم النفس و التحليل الأخلاقي فدراسة الشخصيات الأدبية الكبيرة تكون عنده أهم عناصر التاريخ الأدبي متأثرة في ذلك بكارليل. وهذا التاريخ ينقسم إلى عصور يحتل كل واحد منها رجال مثل شكسبير ودريدن وبوب والدكتور جونسون الخ...

أما في ألمانيا فإن الفلسفة كانت هي المهيمنة وعلى الأخص في الآداب القديمة والوسيطة. وأما في فرنسا فستظهر قريبا موضوعية تين (H. TAINE) بينما ظل التاريخ السياسي يؤثر في التاريخ الأدبي حتى منتصف القرن التاسع عشر مع «جورج جرفينوس» من المانيا و «ديزيري نيزار» من فرنسا. ومن هنا تكونت نظرة الفرنسيين التقليدية إلى مرحلتهم الكلاسيكية وان كانت نظرة سياسية أكثر منها أدبية.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن محاولة «تين» هي أول محاولة أرادت أن تعطي تاريخ الأدب منهجا خاصا به؛ وهو منهج موضوعي على غرار مناهج العلوم الطبيعية يكون الواقع الأدبي فيه محددا بالعرق والوسط والزمن. وكما كتب ج. لانسون، «فإن عيب هذا المذهب الكبير هو أنه أراد أن يفسر كل شيء». وكان تأثير تين كبيراً في فرنسا وخارجها وبقي مؤلفه «تاريخ الأدب الأنجليزي، ١٨٦٤ م— ١٨٧٢ م» من أهم المعالم الناجحة في هذا المذهب.

وبالرغم من أن محاولة برينوتيير (BRUNETIÉRE) مختلفة كثيراً عن محاولة تين لأنها أقل موضوعية، إلا أنها تقترب منها لكونها تحاول تطبيق الأفكار الداروينية حول ارتقاء الأجناس على الأنواع الأدبية.

وفي نهاية المطاف فان الشخص الذي استطاع أن يرث صرامة الموضوعية ويتجنب عقباتها هو غوستاف لانسون فقد بدأ نفوذه عام (١٨٩٨ م) بمؤلفه الشهير «تاريخ الأدب الفرنسي» وان كنا لا نستطيع القول بأن هذا المؤلف قد انتهى؛ فقد بين فيه أن العلم الأدبي لا يمكن أن يتطابق مع علوم الطبيعة، وهو بذلك يبين خصوصية التاريخ الأدبي وذلك بقوله: «لانستطيع أن نجرب ولا يمكننا إلا الملاحظة». ان العيب الوحيد في مذهب لانسون، وهو عيب كبير، هو أنه يمتنع عن أي نقد جمالي ويكتفي بالحكم الانطباعي فقط.

إن الشعور بهذا النقص هو الذي أحدث في نهاية القرن التاسع عشر حركة كبيرة مضادة للموضوعية في أوروبا. ظهرت هذه الحركة أولا في ألمانيا حيث يسيطر علم فقه اللغة ولكن أيضا في أيطاليا بكتاب «تاريخ الأدب الإيطالي ٧١/ ١٨٧٠» لفرانسيسكو دي سانكتس، وكذلك في

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إسبانيا بكتاب «تاريخ الأفكار الجمالية بإسبانيا، ١٨٨٣ ــ ١٨٩١ م» لمارسيليو مينيندير بلايو.

التزامنية والتعاقبية

وتغذت هذه الحركة المضادة بظهور علم للأدب يتجه نحو تزامنية الواقع الأدبي أكثر منه نحو تعاقبيته وكان مؤلف ويلهلم ديلتاي (WILHELM DILTHEY) الضخم الذي يمتد من عام (١٨٧٠ م) حتى عام (١٩٣٣ م) من أهم انطلاقات هذا العلم.

وهناك قرابة مباشرة بين أفكار ديلتاي والشكليين الروس ومن خلالهم بنيويي النصف الثاني من القرن العشرين. أما التيار الذي حدث هازار وجان ماري كاري؛ أن يحرر الواقع الأدبي من ترهل الوقائعية المؤكد أنه أسهم بشكل كبير في جعل تاريخ الأدب يفقد شيئا من الهيمنة التي كانت له على عهد لانسون.

وكان هناك تيار آخر ضد مذهب تين هو الأدب المقارن وهو حديث الظهور إذ لم ينتشر بين الجامعات الفرنسية إلا بعد الحرب العالمية الثانية. وكان من بعض طموحاته مع مؤسسيه فرناند بالدنسبرغر وبول هازار وجان ماري كاري؛ أن يحرر الواقع الأدبي من ترهل الوقائعية القومية. ويبقى الأدب المقارن موضوعاً ذا صلة كبيرة بالتاريخ إلا أن التاريخ ليس موضوع دراسته الأساسي. إن البحث عن الموضوعات أو عن الأنواع يحتوي على تجميعات أو تقريبات تزامنية تعطي الأدب المقارن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

طابعا خاصا يضعه في منتصف الطريق بين تاريخ الأدب وعلم الأدب، وينزع اهتمامه كل يوم بعد نحو نظرية الأدب.

وما زالت حتى الآن تؤلف كتب ضخمة عن تاريخ الأدب مثل «تاريخ أكسفورد للأدب الأنجليزي» أو «تاريخ الأدب السوفييتي» الذي نشرته أكاديمية العلوم في الاتحاد السوفييتي؛ إلا أننا نلمس في كل ذلك محاولات جمالية للآداب الدولية أو العالمية أو بصفة متواضعة للآداب الجهوية مثل «تاريخ الآداب الأوروبية» الذي بدأته الاتحادية الدولية للأدب المقارن؛ وكل ذلك ناتج عن التأثر بالأدب المقارن.

ويمكننا مع ذلك أن نعتقد أن عهد تواريخ الأدب الكبيرة الوضعية قد انتهى، ونظرا للمراجعات الضرورية فإن هذا النوع من العمل لن يأتي بجديد مهم. وربما سيجد الأدب بعده التاريخي بوسائل أخرى ويمكن أن يكون علم الاجتماع الأدبي كما وضعه المجري جورج لوكاتش وتلميذه لوسيان غولدمان واحداً من هذه الوسائل لأن بنيات الأثر الأدبي فيه ينظر إليها من خلال علاقتها بالبنيات الاقتصادية الاجتماعية للوضع التاريخي الذي أنشأ ذلك الأثر. ان هذه الطريقة في النظر تنطبق تماما على متطلبات الفكر الماركسي، فقد كان إسهام الماركسية في تاريخ الأدب المعاصر إسهاما كبيرا يمكن أن نعطي مثالا عليه في فكرة «الفتروية» أي التقسيم الزمني لتطورات التغيرات الأدبية الكبرى الخاصة بالوقائع الادبية وهي موضحة جدا عندما نأخذ بالحسبان تلك العلاقات الاقتصادية والتوترات الاجتماعية الناتجة عنها.

من المؤكد أن يدعى الأدب اليوم بعد أن ظل فترة طويلة، يبحث

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عن خصوصيته، للبحث عن وسيلة يتكيف بها مع العلاقات الإنسانية؟ وبعد أن ظل ظاهرة نخبوية وذات آمتياز فانه يسعى اليوم نحو «التجمهر» ولذا فمطلوب من مؤرخ الأدب ان يأخذ بالحسبان أكثر من قبل ما كان مهملا ومتروكا في ظلمات الأدب الهامشي والموازي بالإضافة إلى أن الأدب لم يبق وسيلة التخاطب الوحيدة التي تستعمل اللغة، فالوسائل السمعية البصرية قد تجاوزت وأحيانا قد محت حدود المكتوب.

لقد وجد تاريخ للسينما في منتصف هذا القرن من الصعب أن يفصل عن تاريخ الأدب. وربما يتضح غداً أن تحديدات أخرى تصبح مستحيلة وحينها ربما سينظر إلى تاريخ الأدب كحالة خاصة فقط من تاريخ التخاطب.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٥

النقد الأدبي

بقلم: روجيه فايول
R. FAYOLLE

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن النقد الأدبي هو أدبي بالضرورة بأتم معنى الكلمة. هو أدبي لأن موضوعه دراسة الأدب ولأن كتاباته نفسها تدخل ضمن الأدب. خلط أساسي يحدث بسببه لبس بين الموضوع والوسيلة المدروس بها، وكأن الأدب ينظر إلى نفسه دون أن يصل مع ذلك إلى اكتشاف نفسه، لكن الناقد لا يشك إطلاقا في قدرته، فهو يؤمن بالنظرة التي يلقيها على الأثر الأدبي ويحكم عليه عن بعد ويكشف عن عيوبه أو يعترف فيه بالأشكال الجميلة التي يحللها ويحددها ويجمعها ضمن أنواع وأجناس؛ أو نجده يجول في الآثار بحثا عن إشارات تدل على حضور يريد أن يمسك به، أي الكاتب بكل أسراره وغموضه، وقد يكون هذا الحضور مجتمعا كاملا في مرحلة من مراحل صيرورته. تلك هي المراحل الممكنة لكل نقد: تذوق الأثر بمقارنته مع نموذج مثالي أو النظر إلى أشكاله أو الكشف عن محتواه، وقد يطغى واحد من هذه على غيره من عصر لآخر وتبعا لذلك يتصرف الناقد كحكم أو أستاذ للجماليات أو مدون (NOMENCLATEUR) أو عالم نفس أو مؤرخ....

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وهكذا لا يتعرض النقد لخطر أن يصبح غير فعال فحسب لأنه هو ذاته أدب، بل قد يتوزع على تقنيات متعددة. ولا يوجد «نقد» على عكس ما يؤكده (البير تيبودي A. THIBÁUDET) بل هناك «مجموعة من النقد».

وكان النقاد في العصور التي هيمنت فيها قوانين علم الجمال الكلاسيكي يكررون دون كلل أن الأثر الأدبي ملك للجمهور، فالجمهور يستطيع أن يحكم حسب هواه مهما كانت ذرائع الكتاب من عدم فهمه وبلهه. إن الناقد، سواء أكان اسمه هوراس (HORACE) أم بوالو (BOILEAU) يطبق حقوق هذا الجمهور، ويطلق أحكامه باسم التفكير السليم والذوق السليم. إن مهمته تتمثل في أن يقرر ما إذا كان الاثر يستحق فعلا أن يأخذ مكانا بين الآثار الجميلة المقترحة لاعجاب القارىء والموجودة من أجل رفاهه أم لا. وتتمثل هذه المهمة أيضا في ترتيب الأثر بين أشباهه مع الاعتراف له بأنه يتماشى مع قوانين هذا النوع أو ذاك وأنه جدير بهذا النوع؛ فهم نقد كهذا هو الإشادة بالآثار التي تتكون حولها مدارس واتجاهات أدبية. وليس لهذا النقد أي زعم علمي. إنه غالبا ما يبدو كنقد انفعالي يعتمد الجدل والهجاء ولذا استطاع أن يصمد بعد إعادة النظر في علم الجمال الكلاسيكي؛ وعندما لا يكون هناك قانون عالمي يجب احترامه فان الناقد يستطيع أن يخول لنفسه حق التشريع حسب قانونه الخاص، وحينها لم يعد ذلك الناقد دون شك ممثلا لذلك الجمهور من «الناس الشرفاء» المتعود على تلقي الآثار الجميلة التي تتماشى مع بعض القواعد إلا أنه يحاول أن يشرك جمهوره في المتعة التي أحسها من هذه

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

القراءة أو تلك. ولكن لا نسرع في القول بأن نقدا كهذا قد انتهى. إن بعض الكتاب يدعون أنهم نقاد ــ وهم معدون كذلك ــ لكنهم يمتنعون عن أهم خطوة في النقد التقليدي: ألا وهي حكم القيمة غير أن بعضهم ــ دون أن يكونوا في المقدمة ودون ضجيج ــ ما زالوا مستمرين في النقد حسب مزاجهم وذوقهم أو حسب ديانتهم وموقفهم السياسي. ونجد عناوين عدة تدل على هؤلاء مثل « أيام في القراءة، ١٩٦٥» (لروجيه نميير (R. NIMIER) و «لذتي في القراءة، ١٩٦٧» لبول موران (P. MORAND) او رونيه اتيامبل (R. ETIEMBLE) وبعض معلقي الصحف الكبيرة الذين ما زالوا يوجدون محلا للحياة الأدبية (براتراند بوارو دلباش (B. POIROT. DELPECH)، أندريه وورمسير (A. WURMSER) الخ... وهناك نقاد آخرون لا يهتمون بمراعاة تلك الحمية التي لا تستطيع هضمها كل البطون، وهذا انطلاقا من المفهوم الذي يعد الأثر الأدبي كشيء استهلاكي يعرض على الجمهور والذي يجب عليهم أن يقولوا ان كان مقبولا أم لا؛ ومن هنا فهم لا يقررون باسم أدب ماضٍ ومحدد يمكن أن تضاف إليه الآثار المشابهة، بل باسم أدب جديد عليهم صنعه والاسراع به نحو فتوحات جديدة. ان في هذا النقد حماس المغامرة، وهو يعرض نفسه لكل مخاطر الريادة (مكتشفي الجنات المزعومة) بعد أن كان «نقداً بريديا متقدما» كما قال سانت بوف (SAINTE BEUVE) في عهد المعارك الرومانسية الكبرى وبعد أن أصبح نقدا لعمالقة الطليعة كما يحدده اليوم جوليان جراك (JULIEN GRACQ). إن فيه حماس المغامرة التي تجعله يتعرض لأوهام المكتشفين الذين يبحثون عن الجنات المفقودة. وكان يجب

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

على هذا النقد أن يحيي أدباء المستقبل بدل أن يتوج آثار الكبار المعترف بهم. وكما ندم سانت ــ بوف لكونه حسب خشونة فارس كفكتور هوجو تفوقا في العبقرية فان جوليان جراك يخشى من أن «رادار النقد» لا يفرق بين جزيرة للكنوز وجبل جليدي. إن الناقد يتردد في مواجهة مصادفات النقد التنقيبي الذي يتجاهل كاتب اليوم خدماته عمدا ويفكر هو بنفسه في ظروف فنه وتحديد أهدافه وتعيين سلطاته فلا يمكن للمرء أن يكون روائيا دون أن يبني نظرية للرواية. وحين يصبح الإبداع الأدبي عملية مخبرية فان التقني البسيط الذي هو الناقد لن يسمح له بالانضمام إلى العلماء الباحثين إلا إذا امتنع عن القيام «بنقد الرمي» وكرس نفسه «لنقد البناء» (ر. بارت. R. BARTHES). وهذا هو المفهوم السائد اليوم فلم يعد النقد يبدو كفن للإحاطة الشاملة بل كعلم للأدب؛ ولم يعد الناقد يكتفي بالتهام الآثار الأدبية وتوجيه القرار إلى هذه الأكلة الشهية بل إنه يخضعهم لدراسة دقيقة وتحريات من كل نوع وذلك لأنه تقوى بالمساعدات التي تقدمها له مختلف علوم الإنسان (التاريخ، علم النفس، التحليل النفسي، علم الاجتماع، اللسانيات الخ...).

وفي الحقيقة فان هذه الثورة في النقد ليست حديثة، فقد اتضحت ملامحها مع البدايات الأولى لتقدم الفكر التاريخي أثناء القرن الثامن عشر والذي تأكد في النصف الأول من القرن التاسع عشر.

ومن وقتها لم يعد الأثر الأدبي يعتبر «شيئا» طبيعيا ضمن أشياء أخرى، ويختلف عنها فقط ببعض الخصائص الجمالية العالمية المنظورة، بل هو نتيجة لنشاط فكري؛ ولم يعد يعامل كمجموعة من الاشارات موجهة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إلى جمهور معين بقصد إغرائه أو إقناعه ــ وذلك بالحفاظ على بعض الاستعمالات ــ بل أصبح عبارة عن مجموعة من الاشارات عبر بها إنسان. وإنه لتغير جذري في النقد إذ لم يبق الاهتمام بالأثر وحده هو السائد من أجل الحكم عليه أو مراحل تسميته أو ترتيبه، بل أصبح الاهتمام منصبا على وصف الانتقال من الكاتب إلى الأثر وعلى اكتشاف الإنسان في الأثر. وهكذا أخذ تحليل ظروف الابداع الأدبي مكان تلك الأحكام القيمة في النقد الترتيبي (التفريعي). وكان النقاد الجدد، بدل ان يضعوا ثبتا خاصا بالأنواع انطلاقاً من النماذج الخاصة بكل نوع (كما كان يفعل ن. لومارسييه «N. LEMERCIER» أيضا عام ١٨١٧ م في كتابه «دراسة تحليلية للأدب» أو س. باتو «C. BATTEUX» في «دراسة عن الآثار الجميلة») فقد وقفوا أنفسهم لرسم الكتاب أنفسهم وقد اقترحوا على قرائهم سيراً ذاتية وصوراً. وقد كان الانجليز هم الأوائل الذين سلكوا هذا السبيل، فقد ألف صامويل جونسون «S. JOHNSON» «حياة الشعراء الانجليز الأكثر شهرة، ١٧٨١ م» كملخص لمؤلفات هؤلاء الشعراء. وبالطبع فان تقدم الصحافة والوراقة ساعد على نمو هذا النقد، وكذلك فإن تطور الصحافة والطباعة البطيء ساعد بعد عقود على تطور مماثل. إن ظهور جرائد ودوريات جديدة في مرحلة الحوار الرومانسي الكبير سمح للنقاد بأن يعبروا بصراحة بدل أن يلجؤوا إلى مؤلفات ضخمة، فمثلا نجد سانت ــ بوف وغوستاف بلانش G. PLANCHE في افتتاحيات «مجلة العالمين» و «مجلة باريس» يفتتحان نوعاً من الصورة الأدبية. وبذلك كان النقاد يطبقون النقد كفن محاولين إعادة خلق صورة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الكاتب كما تتراءى لهم من خلال أثره وليس من «العادة الأليفة» أو البسمة الموحية والمسام اللا محدودة (سانت ــ بوف في «صورة ديدرو «ضمن» الصورة الأدبية، ١٨٣٢ م).

ان هذه الرغبة في إعادة خلق الحياة لا تنفي الزعم العلمي، فالعلوم الطبيعية كانت تقترح أنماطا جديدة للوصف والترتيب بعد أن تبسطت بالحوار الذي دار بين كوفيه (CUVIER) وجوفروا سانت ــ هيلار (GEOFFROY SAINT HILAIRE). ولم يعد الاهتمام بتأشير[1] المؤلفات وترتيبها هو السائد بل بمعالجتها كنتاجات خاصة بهذا النوع أو ذاك من الفكر وبجمع الأفكار المتشابهة في أسر معينة وذلك لوضع بناء حقيقي لعلم أخلاقي وعلم إنساني إلا أن تطور العلوم الإنسانية بأتم معنى الكلمة، وقبل ذلك علم النفس، أبدى شيئا فشيئا شفافية مثل هذا العمل وبين أن ليس من الجيد معاملة الأدب كمجموعة عادية من الوثائق. وأصبح الكتاب أنفسهم طوال القرن ضد هذا الزعم بالتعرف على الكاتب من خلال آثاره. ويلخص مارسيل بروست هذا الاحتجاج حين شرع عام ١٩٠٧ م في كتابه «ضد سانت ــ بوف» وبين بقوة الأمور التي تفرق «الأنا المبدع» عن «الأنا الاجتماعي». لكن بروست نفسه يقترح منهجا نقديا يسمح أيضا باكتشاف الخطوط الخاصة ليس بشخصية الكاتب هذه المرة أو بطبعه أو بفكره بل بخياله المبدع و بعبقريته وذلك في مؤلفات الكاتب الواحد.

---

(١) وضع إشارة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن بروست، حين يدعو إلى إيجاد «الوطن الداخلي» لكل فنان من جديد إنما يفتح الطريق أمام تيار حديث من النقد وظيفته البحث عن المحاور الأساسية لمجموعة من الآثار الأدبية لإعادة خلق عناصر شخصية الكاتب والكشف عن التعرجات السرية لعملية الإبداع: إنه نقد محوري ووجودي وبعيد بعد ذلك عن الزعم بإسهامه في تأسيس علم للإنسان لم يتضح بعد. وهذا النقد يرتكز على التطورات الحديثة لهذا العلم وخاصة على التحليل النفسي لاستعماله في فهم جديد للأثر الأدبي. وليس غريبا أن نجد حينئذ أن الفلاسفة هم الذين أسهموا بكثرة في توجيه النقد المعاصر هذه الوجهة. إن جان بول سارتر يطبق على الأدب مبادىء التحليل النفسي الوجودي التي حددها في الفصول الأخيرة من كتابه «الوجود والعدم ١٩٤٣». فهو يؤكد في جملة تذكرنا بشكل غريب بـ (سانت بوف) أن: «ليس هناك ذوق، أو عادة، أو عمل إنساني إلا وهو موح» فهو إذاً يتعامل مع الآثار على أنها تنبىء بخطة و «باختيار أصيل» يتحدد بموجبها مجموع الوجود ومجموع الإبداع الأدبي: إبداع بودلير، وجونيه (GENET)، وفلوبير (FLAUBERT)؛ إلا أن غاستون باشلار (G. BACHELARD) ينطلق من منطلق مختلف في استعماله التحليل النفسي في الخيال البشعري ليس عند فنان معين لكن بصفة عامة في علاقاته بالعالم كله من خلال كل عناصره: النار والماء والهواء والأرض («التحليل النفسي للنار، ١٩٣٨» و «الماء والأحلام، ١٩٤٢» و «الهواء والأوهام، ١٩٤٣» و «الأرض وأحلام الإرادة» و «الأرض وأحلام الراحة ١٩٤٨») فهو يبحث عن كيفية تكون الخيال والصور التي

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تتجاوز الواقع وتغنيه . فالصورة الشعرية ليست لا تزويقا ولا نسخة مكررة يجب أن نلمس فيها تحول العالم البدائي .

ومنذ حوالي ثلاثين عاما تكون نقد مرتكزاً على توجيهات سارتر وباشلار وبجانبهما مارسيل ريمون (MARCEL RAYMOND) «من بودلير إلى السريالية ، ١٩٣٣ م» و (ألبير بيغين (A. BEGHIN) «الروح الرومانسية والحلم ، ١٩٣٧م» ، هذا النقد الذي لم يسم «حديثا» إلا مؤخرا . إنه يستكشف الأثر إما للبحث عن القصد الخفي الذي انتجته «أعمال جورج بلين (GEORGES BLIN) حول بودلير وستندال» وإما للوصول إلى المغامرة الروحية التي يوحي بها الأثر ويعطيها في الوقت نفسه (دراسات جورج بوليه (G. POULET) المختلفة) وإما كذلك للبحث فيه عن نظام العلاقات الفورية التي يجريها الكاتب مع العالم (عالم الأحاسيس التي لا تبتعد أبداً عن العالم الخيالي) والتي أراد جان- بيار- ريشارد (J. P. RICHARD) أن يصفها عند مالارمي (MALLARME) وعند غيره من الشعراء والروائيين المعاصرين ، أو أخيراً لاستخدام تعاليم التحليل النفسي في تحريات مستمرة تظهر بنياته المادية والملموسة (أعمال جان ستاروبنسكي (J. STAROBINSKI) حول جان جاك روسو وأعمال جان روسيه (J. ROUSSET) حول «البنيات الأدبية») .

لكن شدة «نقد الأعماق» هذه مشكوك في أمرها بسبب تفسيرات بعض الدارسين الغر واستعمالاتهم الشكلية . ان شارل مورون (C. MAURON) ، بناء على اهتمامه بالاستعمال الجاد لمناهج التحليل

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

النفسي، ينفصل في الوقت نفسه عن الذين يريدون «ربط مجموع الأثر الأدبي» بحادث بيليوغرافي تافه بعض الشيء وعن الذين يريدون استئصال الحياة الخيالية للكاتب من أجل أن يعيدوا ترتيبها بغية فكر واع. «ان مؤسس علم النفس النقدي عقد العزم على أن يحدد في مؤلفاته عن راسين وبودلير ومالارمي ما يسميه «الأسطورة الشخصية» لهؤلاء الشعراء ليلقي الضوء على نصيب اللاوعي في الإبداع الأدبي، وذلك بعد أن يحذف «المجازات المسيطرة». وإذا كان موران يؤكد أن النقد الوجودي والمحوري غير كافيين لمواصلة الاستكشاف بشدة في الاتجاه نفسه فإن آخرين، على عكس ذلك، أرادوا مقاطعة هذا النقد الذي لا يرى الأدب إلا شكلا إنسانيا. إلا أن هؤلاء النقاد «الجدد» الذين عارضوا تلك الطريقة التي تبدو في أعينهم غير مهتمة بدراسة الإنسان والأثر يتعرضون أيضا إلى التهمة نفسها. لقد ثاروا ضد منهج لانسون بمغالاة حتى بلغوا بالنقد المسمى «جامعيا» مرحلة النشوة مع العلم أن طريقة لانسون كانت تستعمل بالصعود من الإنسان إلى الأثر كالشيء ومسببه (السيرة، والقراءات، والمصادر، والتأثيرات التي تكون مختلف عوامل هذا السبب). لقد حاولوا تطبيق نقد «تفهمي» اي الإمساك بمقاصد الأثر من الداخل وتبني رؤيته ووصفه بعمق وتتبع حركات الخيال المبدع مقابل النقد التفسيري، وريث طموحات تين الذي كان يزعم أن أسباب الأثر موجودة في العرق والزمن والبيئة. هؤلاء النقاد الجدد «الجديدون» الذين يدينون هذا النقد الظواهري لارتباطه «بالانسانية» «فهو في نظرهم لا يهتم كثيراً بالأنماط الأدبية المحض للآثار، وبمعنى آخر فان هذا النقد يسقط تحت

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

طائلة اللوم الذي وجهه الشاب لانسون إلى سانت ـــ بوف لكونه استعمل الآثار من أجل أن ينشيء السير اليهم».

وصحيح أيضا أن هؤلاء العلماء الغرباء الذين موضوع دراستهم هو الأدب ما يزال الصفاء، والحزم العلميان يرهقان ضمائرهم.

وقبل ستين عاما كانت مناهج التاريخ كما حددها (شارل لانغلوا (C. LANGLOIS)) وشارل سايبنوس (C. SEIGNOBOS) تبدو وكأنها باستطاعتها أن تعطي المختصين بالدراسات الأدبية الوسيلة التي كانوا يحلمون بها ليتجنبوا العقائدية والانطباعية معاً؛ فغوستاف لانسون كتب عام(١٩١١ م) في تقديمه لمجموعة إميل بوريل (E. BOREL) تحديدا للمنهج في تاريخ الأدب «المنهج في العلوم» وهو يلخص فيما كتب نشاطه كباحث بعبارات كان يظنها علمية بقوله: «إن عملياتنا الهامة تهتم بمعرفة النصوص الأدبية ومقارنتها للتفريق بين ما هو فردي وما هو جماعي وبين ما هو أصيل وما هو تقليدي، ولجمعها ضمن أنواع ومدارس وحركات».

أما اليوم فإن علما إنسانيا آخر يحتل الصدارة: هو اللسانيات. ومن وحي هذا العلم يحاول علماء جدد خلق نقد مقدم على أنه الأكثر حزما والأكثر «صفاء». وحين كان لانسون يرى أن مهمته كمؤرخ بعيدة عن الناقد وأن يحضر نقدا أفضل، فان أتباع «علم الأدب» الحديث يظنون بكل تأكيد أن ميدان تحرياتهم يغطي كل أنواع النقد الممكنة وأن كل ما تبقى ليس إلا أدبا.

ان النقد الشكلي اهتم جديا بكلمة مالارمي «الشعر ليس مكتوبا بالأفكار بل بالكلمات» وإنه لأمر غريب أن يبدو سلوك كهذا جديدا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بفرنسا في الستينات بينما فتحت أراء عدة شعراء الطريق أمام مثل هذه الاتجاهات منذ ما يقرب من قرن من الزمن. ولكي نعود إلى مالارمي، كان لابد أن تكتشف أعمال الشكلانيين الروس الذين ارتبطوا بدراسة التعبير الشعري وبنية الخبر في القصة أو الرواية أو القصة القصيرة، وذلك بغية تحديد خصوصية الفن الأدبي. ولم تترجم أعمال فكتور ب. شكلوفسكي (VIKTOR. B. CHKLOVSKI) وفلاديمير بروب (V. PROPP) وبوريس م. إيخنباوم (B. M. EIKHENBAUM) ويوري تينيانوف (YOURI TINIANOV) التي كتبت في العشرينات ولم تقدم إلى الجمهور الفرنسي إلا عام ١٩٦٦م وكذلك النقد الأنجلو ـــ ساكسوني سبق النقد الفرنسي بالتركيز على الملامح الخاصة للتعبير الأدبي إذ أن ممثلي «النقد الجديد» الأمريكي كلينت بروكس وآلن تيت (A. TATE) وروبير بان وارن (R. P. WARREN) وجون كراد رانسوم (J. C. RANSONM) يستعملون منذ الثلاثينات نقدا يريدون له أن يكون شكليا أكثر منه تفسيريا، ومهتما بتحديد البنيات «التعبيرية» للموضوع الشعري، وهم يدينون مذهب التفيهق والتحليل النفساني والسيرة والبحث عن قصد الإبداع. أما في ألمانيا أخيراً فإن بعض علماء الرواية حاولوا مبكرا تطبيق المفاهيم اللسانية على دراسة الأدب. وهكذا فان ليو سبيتزر (L. SPITZER) اتجه نحو ترجمة بنيوية للآثار الأدبية بعد أن حدد منهجا للاسلوب تحت تأثير فرويد (فمن ملاحظة حلم للأسلوب يستنتج «سيرة للروح»). إن الأسلوب كالمساحة التي إذا لوحظت كما ينبغي فانها تجعلك تكتشف في العمق سببا رئيسيا أو طريقة للنظر إلى العالم ليس من الضرورة أن تكون لا واعية أو

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

شخصية. ولم تترجم بعض الدراسات إلى الفرنسية إلا عام ١٩٧٠ تحت عنوان «دراسات أسلوبية» وقد سمح تطور المدرسة الشكلية الفرنسية أخيرا بانفتاح النقد الفرنسي الذي تميز بالقومية. إن تطور بارت (BARTHES) شبيه بسبيترز الذي بدأ بالاهتمام «بالأسلوب» الذي حدده كلغة تعيدك إلى «الأسطورة الشخصية والسرية» للكاتب. وتدخل محاولاته عن ميشلي (١٩٥٤ م) وراسين (١٩٦٢ م) ضمن النقد الوجودي إلا أنه سرعان ما طبق على تحليل اللغة الأدبية مناهج اللسانيات البنوية كما بينها فرديناند دي سوسير (F. DE. SAUSSURE) في بداية القرن إذ يجب اعتبار اللغة الأدبية بموجبها كمجموعة من البنيات ذات علامات. ان دراسة كهذه ليست سوى جزء من علم أوسع يكون موضوعه دراسة الدلالات (السميولوجية أو علم الدلالات).

وفي هذا الاتجاه تكوّن نقد يعتبر نفسه «صافيا» يحاول من خلال الأثر أن يربط بين الكتابة والقراءة وليس بين المؤلف والقارىء. إن حبل الصرة الذي يربط بين الأثر ومؤلفه قد قطع ليصبح نظاماً رمزيا مستقلا تماما. لقد حرر الأثر من ضغوط «القصد» وصرنا نجد فيه «الزلزال الأسطوري للحواس (بارت)». ولم يعد الأدب ينظر إليه على أنه تعبير عن واقع أدبي بل كنظام خاص للغة معينة: إنه «غاية العلاقات والمخاطبات» التي تحدث عنها فاليري (VALERY) وليس تلك المخاطبات البودليرية التي يبحث أتباع النقد المحوري عن صداها في أعماق وجود الكاتب. وهكذا تقترح على الجمهور الذي يحضر جيدا قراءة جديدة للآثار بعبارات مبهمة غالبا: إنها قراءة ترفض كل مودة بين وعي ووعي وكأنها حاجز أمام إجراء

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

علمي حقيقي؛ وفي هذه الحال فإن وجهة نظر الناقد لا تلتحق فقط بوجهة نظر اللساني بل كذلك بوجهة نظر عالم الأجناس. إن أثر بودلير مثلا يمكن الاقتراب منه بالطريقة نفسها التي يمكن أن تقترب بها من تنظيم مجتمع بدائي، وهكذا فان جهود عالم اللسانيات جاكوبسون وعالم الأجناس ليفي ـــ ستروس تضافرت لتقترح تحليل ديوان «القطط، ١٩٦٢». وبالطريقة نفسها فإن نقادا جددا مختلفين مثل رولان بارت وكلود برومون (BREMOND) وجيرار جينيت (G. GENETTE) ونيكولا رويت (N. RUWET) يعاملون الأدب على أنه ليس إلا لغة، «أي نظاماً من الإشارات». و«شخص اللغة ليس في رسالتها ولكن في نظامها». (بارت).

إن محاولات تشكيل الآثار الأدبية هذه ما زالت مستمرة على مستوى أعلى من التجريد فمن دراسة الأساليب المستعملة في أثر خاص ننطلق إلى تحليل كل الأساليب الممكنة في اللغة الأدبية وتركيبها. وهكذا فان النقد يتجدد ويتغير أيضا باكتشاف البلاغة والشاعرية من جديد ومن إعادة طبع كتاب «دراسة عن الصور ١٨٢٨» لبيار فونتانيه (P. FONTANIER) كمثال نموذجي عن طموحات البلاغة التقليدية. ونجد كذلك عند أرسطو تحديدات ومفاهيم صالحة تجعلنا نفهم الأشكال الأدبية المختلفة بطريقة أحسن، إن الأدب كله أخضع إلى تلاعب بالأساليب، ومن ثم فان «تزفتان تودروف ـــ TZVETAN TODOROV» يريد أن يستخرج من الأدب تطبيق قواعد الأنواع الخالية من كل هدف وهذا يسمح بالتعرف على «عالمي الكتابة» و اكتشافهم «فلا ندرس

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأثر ولكن امكانات المقولة الأدبية بالقوة لا بالفعل» (تودوروف).

إن علم الأدب هذا سيكون له في تاريخ النقد الأدبي المعاصر خاصة قيمة الإنذار المخلص: لقد نظرنا مدة طويلة إلى الأدب ـــ كما لاحظ جيرار جنيت ـــ على أنه رسالة دون نظام إلى درجة أوجبت أنه من الضروري أن ننظر إليه ولو لحظة على أنه نظام دون رسالة. «لكن هل من الممكن أن نعامل الأدب هكذا فقط؟ ان احتجاجات قوية تتضح ضد أخطار التعسف في عمل كهذا، وبالفعل فإن الجمع المنهجي لأدوات التعبير وترتيبها لا يكفي لتحديد «الأدبية» ولا الوصول إلى خصوصية الأدب الذي جرد بمبالغة من كل أعراض الطابع الايديولوجي والنفسي والتاريخي والاجتماعي. (إن الآليات التي حللها جاكوبسون تحت المجهر ليست وحدها إلا شكلا أجوف كالصدف دون بحر خاصة إذا أبعدت عن القصد الشعري الذي هو علاقة خاصة للغة بالعالم وفي الوقت نفسه للغة باللغة (هنري مسكونيك ـــ H. MESCHONNIC) «من أجل الشاعرية ١٩٧٠»). إن النقد الشكلي حين يركز على دراسة النصوص والعوامل الأدبية لبعض الآثار فإنما يمثل محاولة هامة لإخراج النقد من الدائرة التي وجد نفسه محجوزا فيها منذ سانت ـــ بوف، وهي دائرة ضيقة يدور فيها باستمرار ثلاث شخصيات: المؤلف الذي يجب أن «يكتشف» والقارىء والناقد الذي يفترض فيه أن يكون أكثر سلاحا من القارىء العادي الذي يدعي تعليمه القراءة. لكن أليس هناك سبيل آخر؟.

وفي الواقع، فالمطلوب هو الخروج من هذه الدائرة التي لا نجد فيها إلا الأفراد، لا لتخصيص العقلانية المجردة للأشكال الأدبية بل لمحاولة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تحسس الآثار الادبية كظاهرة تسجل في التاريخ الجمعي، أي التاريخ الاجتماعي، وليس كعمل فردي إبداعي ترفيهي.

إن النقد، مهما كان مرهقا منذ أكثر من قرن بمناهج التاريخ الأدبي، قد ظل بعيداً عن التاريخ بمعنى الكلمة ولم يهتم أبداً بالبحث عن المكانة التي يحتلها انتاج الآثار الأدبية أو استهلاكها في حياة المجتمعات. ويبقي أيضا أن ندرس الأثر الأدبي من خلال العلاقات المعقدة التي تربطه بمجتمع معين إذ أن ذلك المجتمع هو الذي يسمح بظهوره في ظروف معينة ثم يقبله عبر التاريخ في ميدان الأدب او يرفضه بدل أن ندرسه من خلال خلقه انطلاقا من مشروع الكاتب الواعي او اللاواعي، وليس كذلك في طرقه او في نظامه الشكلي الذي يكونه.

وهكذا يفتح المجال أمام دراسة مزدوجة: دراسة الظروف التاريخية لإنتاج الآثار ودراسة الظروف التاريخية للتعرف على الآثار على أنها آثار أدبية.

ما يزال هذا النقد الاجتماعي جنينيا، وكل شيء يتم وكأننا نخشى منذ فترة طويلة أن نستخدم من جديد شكل التأويلات الذي اقترحه تين والذي يتسرع كل الناس في الحكم عليه بأنه سطحي ومتجاوز، باعتبار الأثر نتاج وسط معين وانعكاساً مباشرا لواقع اجتماعي. ان التحليل الماركسي لتاريخ المجتمعات والعلاقات الجدلية بين البنيات التحتية والفوقية قد ساعد على تصحيح الشكلية المثالية والموضوعية لمنهج تين. إن الفيلسوف المجري لوكاتش قد حدد ضرورة الفهم التاريخي للأثر الأدبي طبق مفهوم «رؤية العالم» وبالخصوص في دراستيه عن «الرواية التاريخية ٣٧/

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

١٩٣٦ م» و« بلزاك والواقعية الفرنسية ١٩٣٦ و ١٩٥٢ م». وقد تأثر به لوسيان غولدمان في دراساته ليكتشف عند باسكال وراسين «الرؤية المأساوية» نفسها للعالم (الإله الخفي، ١٩٥٦) وهو تعبير يدل على الخيبة التاريخية لطبقة اجتماعية حولت إلى رسم عام ولا زمني للإنسان. لكن الخطر كبير في أن نضحي بالملامح الأدبية الخاصة لمرحلة معينة أو بالأنماط الشكلية المطلقة التي تؤثر في اختيار هذا النوع أو ذاك وفي استعماله هذا الأسلوب أو ذاك، كل ذلك بحثا عن توفيق هذا النوع بين وضع طبقة اجتماعية ما وبين المحاور الهامة لبعض الآثار الكبيرة وبقي أن يعمل الكثير على هذا النحو، فروبير اسكاربيت (R. ESCARPIT) وجماعته يقومون بتحريات متأنية وجادة ضمن معهد الآداب والتقنيات الفنية الجماعية (بفرنسا) وكذلك الذين يستوحون أعمال لويس آلتوسييه (L. ALTHUSSIER) للتفكير في إيجاد الظروف الملائمة لتحليل ماركسي للظواهر الأدبية.

لكن شكلا جديداً من النقد الاجتماعي يقع تدخله بين علم اجتماع الإبداع وعلم اجتماع القراءة. وفعلا فان هذا النقد يهتم بإدخال مكاسب نقد النصوص المقواة باللسانيات، ولم يعد يسأل عن «الوضع الاجتماعي للنص» بل عن «وضع ما اجتماعي في النص». وهو يدعو بالمناسبة نفسها أيضا إلى قراءة جديدة للرواية وتأويل أكثر دقة وأكثر جدلية للعلاقات الموجودة بين العالم الروائي والواقع الاجتماعي.

ومن المسموح أن نحلم «بنقد شامل» يتوصل إلى تفهم أحسن للأدب مستعملا مختلف المناهج المعروفة اليوم. لكن لا ننس أنه يجب ألاّ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نغالي في قدرات النقد ولا أن ننسى الأخطار الناجمة عن اختيار ما يبدو مناسبا الأمر الذي يجعلنا نتجاهل الأبعاد الايديولوجية والمذهبية الخاصة بكل منهج. إن لكل مدرسة نقدية فكرة معينة عن الأدب، وهكذا تتعايش بصعوبة عدة آداب «واقعية وممكنة». لكن هذا لا ينفي أن النقد أصبح بحق من أهم الأشكال في النشاط الأدبي المعاصر، ويمكن أن نرى في هذا علامة على تحول في الأدب نفسه، هذا الأدب الذي يتوخى المراجعة باستمرار ويتساءل عن دوره وعن كيفية وجوده في مكانه بين الانشطة الانسانية الاخرى.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٦

القصّة

بقلم جاك لامبير
(JACQUES LEMPERT)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

من الصعب أن نعطي تحديدا شاملا للقصة بحيث نفهم كل إمكانات هذا النوع الأدبي الذي لم يثبت بعد. وفعلا، ما هو الفرق بين الرواية والقصة والقصة القصيرة؟ ان هذه التسميات تترجم غالبا بصورة سيئة طبيعة الأثر المقصود؛ فالقصة الواقعة بين الرواية والقصة القصيرة تتطلب تحديداً تقريبيا يسمح بانعكاس ما يبدو وكأنه طبيعتها العميقة، ففي الوقت الذي تكون فيه الرواية هي «الأثر الكبير» الذي يسمح له بكل التحولات، فان القصة حكاية قصيرة إلا أن القصة القصيرة تبدي أيضا هذا التركيز لأنها حدث عادي يرويه شاهد باختصار وهو في أغلب الأحيان شاهد عيان؛ وفي الوقت نفسه فإن التاريخ حكاية، أي سلسلة من الأحداث، ولذا فان فولتير (VOLTAIRE) يسمي «رواية» أو «تاريخا» ما نسميه «قصة». إن «ZADIG» قصة لكن هل «LAQUESTE DEL SAINT. GRAGL» قصة أيضا؟ وهل قصص الملكة نافار (NAVARRE) القصيرة مثل ال (HEPTAMERON) قصص قصيرة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أم قصص حقيقية كما كانت تسمى في القرن السادس عشر في الوقت الذي لم يكن يفرق فيه بين اللفظتين؟ وفي الأصل فان كل هذه المصطلحات لم تكن تعني إلا تعابير مختلفة عن الحقيقة، وليس نتاجا خياليا. فالقصة إذاً سلسلة من الوقائع الحقيقية يقولها راوٍ، ولم تأخذ معنى الخبر المسلي أو العجيب إلا ابتداءً من القرن الحادي عشر. ان العنصر الأول في القصة هو طابعها الشفوي، ففي المجتمعات البدائية كانوا يفرقون بين الأخبار الحقيقية (الأسطورية) والأخبار الكاذبة، فالقصص تحتوي على دلالة أسطورية طقوسية وتحتوي كذلك على وظيفة تعليمية. ان القصص، مثل خرافة الحيوان والخرافة الحكيمة، تحل محل الأسطورة وتنزع نحو الخلط بين المغامرات البطولية والامتحانات التعليمية كما هي الحال في أشعار هوميروس. ان القصة الشفوية انتقال للتجربة وتدرب على هذا العالم، فوظيفة الوسيط هذه موجودة في أغلب القصص، ليس الجهوية فقط (عادات، فولكلور الخ...) بل الأدبية أيضا. «إن وجهة القصة كما يقول أ- فيال (A. VIAL) في أثناء حديثه عن «مويا سان والرواية» — أن تكون رسولا للتجارب بين إنسان يروي وإنسان آخر أو عدة أناس يستمعون وان يكتشف عند الذي أو الذين يستعمعون تفسيرا أو إغناء للحكم». ان القصة عالم من الأصوات المتآمرة والعبارت المبطنة؛ وهي وان كانت قريبة من الخرافة تظهر غموضا يشتتها، فسواء أكانت حقيقية أم اسطورية فانها تسعى في الوقت نفسه نحو الواقعي ونحو الغريب. وهي اختيار بالخصوص، اختيار للأسلوب والنبرة والهدف. إنها تنزع أكثر نحو تغيير علاقة كاملة موجهة أكثر منها إلى العلاقة نفسها، وهي أي القصة، هجائية وأخلاقية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

واجتماعية وفلسفية، ومعناها يوضحه القاص أو يصدر عنه، وسواء أكانت رمزية أم بناءة فانها نوع من الرؤية الى الحياة والتعبير عن هذه الرؤية ومن هنا نفهم اتجاه القصة المتزايد نحو المدهش الذي هو حل لبعض الظواهر. من الصورة والواقع إلى الخيال والروعة، فان القصة هي ذلك التنوع في العلاقة مع العالم والطبيعة.

إن تطور القصة يبين هذا الغموض بأمانة، فقد كانت في الأصل وفي أغلب الأحيان خلفية مشتركة للتاريخ والأحكام التي تحول الواقع التاريخي إلى حكم أسطورية. إن القصة في الأدب المصري القديم تظهر طابعا مزدوجا للحقيقة (مغامرات سينوحي) وللخيال (قصة الغريق حوالي ٢٠٠ ق. م). وقصة (مغامرات حورس وسيث، حوالي ١٢٩٠) قصة رمزية وشعبية وتبسط «قصة الأخوين» مغامرات أسطورية حيوانية بينما قصة «الأمير المقدور» كلها مدهشة. أما في الأدب العربي فان «ألف ليلة وليلة» حكايات فولكلورية ملحمية مثقلة بتصرفات الفتوة ومشاهد العادات والقصص الحيوانية والغرامية. إن القصة تجسيد، وهي مختلطة بخلفية دينية للحظات مختارة مأخوذة من الحياة الواقعية. ونجد أيضا في الأدب السنسكريتي وخاصة في «فيد» (بين ٢٠٠٠ و ١٠٠٠ ق. م) إشارات عديدة إلى قصص وقصص حيوانية كما هي الحال في السنين الأولى للديانة البوذية و «الجاينا». إن هذا الأصل الديني يفسر عدم التفريق بين الشعر والنثر، وبين الأسلوب الأدبي والأسلوب العلمي، والهدف الإبداعي والهدف التعليمي. أما في بداية عصرنا فإن (PANCHATANTRA) الذي نجد فيه حيوانات تمجد بعض الحكم المتنوعة أوحى بعدة قصص كقصص

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لافونتين (LAFONTAINE) وغريم (GRIMM) وأندرسون (ANDERSON).
ويوجد مصدر القصص الأدبية في الهند القديمة في «القصة الكبرى ــ BRATKATHA» التي كتبها «غونادهيا ــ GUNADHYA». إن كتاب «SOMADEVA» يروي مغامرة غرامية في عالم ساحر حيث تتضافر ٣٥٠ قصة متلاصقة لتضخيم العقدة.

أما في الصين فلم تأتنا إلا بعض القصص التاريخية، ففي عهد «تانغ ــ TANG» نجد قصة «ذاكرة مرآة قديمة» و «قصة القرد الأبيض» وكما هو واضح فهي قصص حيوان. أما في عصر الامبراطوة «وو ــ WU» فنجد قصة «رحلة إلى كهف الخالدين» وهي قصة ساحرات. لكن عصر قصة (تانغ ــ TANG) الكبير يقع بعد حكم «كسوان زونغ ــ XUAN-ZONG» (٧١٣ ــ ٧٥٦) فهنا نجد القصص الأخلاقية والقصص التاريخية وقصص المغامرات وأخيرا قصص الحب. وخلال حكم الأسر الخمس (٩٠٧ ــ ٩٥٩) وخلال حكم اسرة «سونغ ــ SONG) فان القصة الصينية كانت شعبية ورائعة بتأثير البوذيين سواء أكانت شعرية أم نثرية وأخيرا نجد أثناء حكم أسرة «مينغ ــ MING» قصصا مستوحاة من أعمال سابقة تتمحور حول نقد السلوك والعادات. وهكذا فان القصة في الآداب القديمة، وحتى إلى فترة متأخرة، كانت تحتفظ بأصلها الديني ومعناها المزدوج: إما تعليلية وإما تعليمية، إما مدهشة وإما حيوانية.

اما في أوروبا وفي آداب العصور الوسطى، فان النوع المفضل هو القصة سواء أكانت ترفيهية أم تعليمية، وهي الانعكاس الصادق لأذواق